La nascita di questo libro è strettamente privata.

Trovandomi nella necessità di ridimensionare la mia biblioteca, ho posto l'occhio su vecchie riviste che contengono le mie vecchie recensioni. Se ne avessi fatto una scansione digitale, avrei potuto conservare le recensioni ed eliminare i volumi. Poi, una volta acquisita l'immagine, mi è venuto in mente che potevo convertirla con un OCR in un testo elettronico, eventualmente più utile. Rivedendo i testi, per forza di cose mi sono riletto. E mi sono riconosciuto, anche in quelle scritte più di trent'anni fa, anche in quelle che sono poco più di un esercizio di retorica o di un banale resoconto, anche in quelle commissionate.

Va da sé che non sono elzeviri*, come si diceva un tempo, alludendo a quella forma accorciata e preziosa di pubblicistica che ha avuto cultori di fama. Non sono neanche contributi imprescindibili e immortali. Ma ci sono i miei interessi, i miei gusti, le mie occasioni, le mie coercizioni. Ne emerge un profilo che* a posteriori *riserva per me qualche sorpresa. Vi trovo cose che non ricordavo di aver scritto (e viceversa, cose che ricordo di aver scritto sono rimaste irreperibili); ma soprattutto vi scopro (con qualche disagio) le frequenti cadenze di un cerimoniale accademico che risulta abbastanza sconcertante per una persona come me che con l'accademia ha sempre avuto che dire. Forse è vero che chi pratica lo zoppo impara a zoppicare. O forse ho scritto (in parte) quello che ci si aspettava di leggere. È anche vero, però, che due delle mie recensioni sono state rifiutate (una è qui recuperata, l'altra resta introvabile) e che altre sono state ritoccate (censurate) in redazione. In ogni caso mi è venuta voglia di conservare questo ritratto (con i suoi chiaroscuri), come si conservano foto un po' sbiadite in un album. E proprio un album ne ho fatto, trascegliendo le meno svaporate: un libretto che mi piace collocare nella mia sempre più smunta libreria.*

Le recensioni sono disposte in ordine cronologico, non sulla base della data di pubblicazione, ma sulla base degli argomenti trattati, così come si è fatto con la Letteratura italiana per saggi storicamente disposti *ad opera dei devoti di Benedetto Croce. Io l'ho fatto da me, non senza ridacchiare un po'. D'altr'onde anche il titolo fa il verso (per gioco) a titoli fintamente*

umili ed illustri. Ho escluso dalla scelta (a malincuore) gli interventi che hanno dato luogo a strascichi polemici: dal momento che non era possibile inserire i contraddittori, da soli non avrebbero avuto molto senso. I testi sono stati conservati così com'erano, anche quando superati da eventi posteriori. Non mi dispiace che siano invecchiati. Ho corretto i refusi tipografici e i non pochi travisamenti perpetrati nelle redazioni editoriali; ho cercato di introdurre una qualche uniformità nelle norme redazionali, ovviamente difformi da rivista a rivista.

Il Manganello. La reprensione del Cornazano contra Manganello, a cura di Diego Zancani, University of Exeter («Testi italiani di letteratura e di storia della lingua», 4), 1982, LXVIII-98 pp.[1]

Libretto rarefatto e favoloso, turpemente annidato nei più riposti inferni librari e guardato da bibliotecari arcigni (tricipiti, si pretende), il *Manganello*, che Roberto Bruni ospita nella sua economica e pur preziosa collana di «Testi italiani» dell'Università di Exeter, deriva il titolo forse da un mediolatino *manganus* (a fronte di un classico *manganum*, 'macchina'), arnese guerresco da getto, minacciosa catapulta, a significare la fiera combattività polemica che lo contraddistingue. La voce *manganello*, per altro, compare due volte nei testo (I 41 e X 36) nell'inequivocabile accezione di metafora sessuale e gli autori antichi che lo conobbero, a cominciare dal Cornazzano, identificarono per lo più titolo e autore: un Francesco Mangano, milanese, ma esperto di Ferrara e di Bologna, ipotizza l'editore, rattoppando i frammenti di una documentazione tanto volenterosa – e anzi eroica – quanto purtroppo dispersa e sfuggente a ogni persuasiva ricomposizione.

Trattasi, come che sia, di un poemetto in tredici capitoli ternari di misura dantesca, redatto verso il 1430/40 (e per questo verso la documentazione è schiacciante) nel volgare di una «koinè padana con occasionali elementi più spiccatamente dialettali, soprattutto veneti» (p. XXXI), ai margini degli ambienti universitari di Padova e di Bologna. Ed è opera non gaia, e anzi assai tetra, di un omosessuale dichiarato, che, sull'autorità di Giovenale e di Boccaccio, rivolge instanti racco-

[1] «Antologia Vieusseux», XIX, 2, n. 70 (aprile-giugno 1983), pp. 135-137.

mandazioni a un tal Silvestro (congiunto, o amico, o amasio) perché non si sposi («Silvestro mio, per Dio, non pigliar moglie / se tu non voi star sempre in un inferno» [I 20-21]), replicando, clausola ossessiva, alla fine di ogni capitolo l'accorata – e finalmente comica – deprecazione: «Fùgile col malan che Dio le dia, / lassale star, e non le gustar mica [...]» (X 112-113), perché «femina non fu mai che non sia croia, / femina non fu mai che non sia paza, / femina non fu mai che non sia troia» (I 37-39), tanto da rimpiangere che non si nasca «come persico o pomo / sencia passar per la sua fissura» (XIII 55-56) e da bestemmiarne Dio e la Natura («in questo contra nui sì fallò I-dio» [XIII 72]). Per contro rifulge la disincarnata dignità maschile «per lo intellecto e per lo bel costume / de l'anima gentil che passa in cielo» (XIII 76-77), che, preservata dall'impura contaminazione, conduce a viver «gran tempo sano, / alegro e bello come se de' stare» (XIII 95-96).

L'acerba misoginia e la crudezza espressiva del testo (non mancò, naturalmente, chi l'attribuisse al nefando Pietro Aretino) hanno indotto il curatore a una presentazione avvolta di cautele e di riguardi, all'ombra rassicurante di un vessillo dionisottiano («meglio sempre un esile documento che cento pagine di chiacchiere»), allegando (a difesa) interessi linguistici e filologici e l'opportunità di un distaccato approccio a «una letteratura in fondo ancor poco studiata» (p. V). Ebbene sì, crudamente osceno e violentemente misogino il *Manganello* è di certo (e ben venga in un'epoca di risorto bigottismo e di esasperante saturazione femminista), ma non credo proprio che sia così inappellabilmente "brutto" o che si debba isolare in una frequentazione *sub vitro*, strettamente scientifica ed asettica. È certo, in ogni caso, che il *Manganello* fu testo assai più frequentato in antico di quanto non lasci supporre la sua attuale rarità (frutto sicuro della proscrizione controriformista), e frequentato da gente che "se ne intendeva", da Leonardo all'Aretino (e l'infoiata mona Nana del cap. IV non sarà lo spunto della fiera e ribalda Nanna delle *Sei giornate*?), al Grappa, al Franco, al Lomazzo (che per antonomasia ne volse il titolo in aggettivo, parlando di «versi manganelli»). Con ciò

non si va, naturalmente, in cerca di autorizzazioni e di garanzie (non ce n'è bisogno); si registra soltanto un'attenzione e un consenso che significheranno qualcosa.

Anzitutto è ben vero che il poemetto (del quale l'autore protesta solennemente la serietà: «Silvestro mio, non creder ch'a solazio / i' me sia messo a far questo libretto [...]» [XIII 22-25]) è incrostato dei vetusti *loci communes* di una consolidata tradizione classica e medievale, puntualmente rivisitata e rivitalizzata dai sospetti dell'umanesimo quattrocentesco per il *furor uterinus*, il marchio di animalità (se non proprio di diabolicità) che deturpa il sesso femminile. Ma con il *Manganello* siamo ben lontani dai risentimenti dei contemporanei umanisti, da un Beccadelli o da un Alberti: in un'area assai più umile e certo meno aggiornata, in cui il *tópos* della *dissuasio* dal matrimonio, oltre le autorità dichiarate, guarda piuttosto all'indietro che in avanti, alle *Noie* di Antonio Pucci e ai dugenteschi *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum*, o comunque a repertori vulgarmente tràditi, piuttosto che all'*Hermaphroditus* o all'*Ecatonfilea*. Di quei repertori il nostro Francesco Mangano ripete sovente gli schematici macchinismi delle serie proverbiali e lo scolastico argomentare delle frasi ragionative, gnomiche, parenetiche; ma si distingue subito per un'oltranza feroce e violenta, un tetro e laido livore, spinto ben oltre la consueta interdizione della corporeità e la patristica insistenza sulle miserie della carne. Incombe nel *Manganello* un'ossessione di materie guaste e corrotte, escrementizie e flatulenti, di una fisicità mostruosa e ripugnante a specchio di una moralità contorta e maligna. Vi spicca l'avvilimento belluino del sesso, il connotato animalesco dell'orgasmo («[...] riversossi sul leto e quivi strisa, / che parea una porca che rugisse / [...] / che parea che di rabia la morisse» [X 70-75]; «A noglia m'è [la femina] quando la ruge e strisa, / in forma d'una volpe e d'una gata [...]» [XII 82-83]), l'azzeramento dell'umanità fino ad un annichilito stupore («quivi arabiata, la putana scorta / più volte [...] / tanto se corumpé che parea morta» [XIII 16-18]). Vi spicca soprattutto – ed è questa la lezione che la letteratura erotica del Cinquecento largamente recepirà – il vivacissimo sviluppo

narrativo e rappresentativo degli *exempla*, sia il lamento di malmaritata di una bisbetica indomata, o gli accoppiamenti apuleiani di mona Nana, o l'animata toeletta delle «squartarelle» ferraresi, o le saffiche blandizie di Madona Beatrice dal Farnese, o i travestimenti notturni della badessa Castella, o il concupimento ancillare ed esotico di Madona Caracosa: episodi coloritissimi, esemplati spesso – è da credere – su una scandalistica locale e sorretti per lo più da felici formule d'attacco: «Venite, putanacie da Ferrara, / a presentarvi tutte a questa mostra, / che chi foter non scià da vui s'impara!» (VI 1-3); o «Lèvasi la moglie indiavolata / la matina da lecto, se la note / el so marito non l'arà tocata [...]» (VIII 1-3). Ed è da notare il sapore agretto di questa lingua semi-dotta, a mezzo fra l'espressività plebea del gergo furbesco e le clausole solenni di un volgare illustre, latinizzato e toscaneggiante, e di una versificazione spesso approssimativa, persino anisosillabica (opportunamente conservata), dai ritmi ben difformi dalla egèmone cocinnità petrarchesca: sàpida di una brusca maniera canterina, rara, credo, nello schema del capitolo ternario.

Insipida assai, benché «documento importante e oscuro» (come scrisse il Dionisotti), appare al confronto la *Reprensione* attribuita ipoteticamente al piacentino Antonio Cornazzano (autore, fra l'altro, di un boccacciano trattato *De mulieribus admirandis*) e composta – pare – dopo il 1457, che confuta in cinque capitoli l'«eccesso» di Francesco Mangano, «iniquo e scomunicato» (I 48), e gioisce della sua mala morte (sarebbe stato impiccato), giusto premio della sodomia e dell'empietà. È notevole (più che per la teologica ortodossia e la corretta moralità e lo scolastico aristotelismo, che sottilizza di cause efficienti e finali e assomma *auctores*, *rationes* ed *exempla*) per la precoce adesione al canone della donna ispiratrice di virtù e per l'approssimazione a una norma petrarchesca di lingua e di verso (e in questo caso l'anisosillabismo mantenuto dall'editore non è più accettabile). Chi la legge attraverso lo schermo della più nota letteratura di fine Quattro e primo Cinquecento non riesce a sottrarsi a una irragionevole sensazione di banalità.

La Nencia da Barberino, a cura di Rossella Bessi, Roma, Salerno Editrice («Testi e documenti di letteratura e di lingua», 6), 1982, 207 pp.[2]

Adèspota, dunque, adèspota è da ritenere ormai la *Nencia*. E pensare ch'era tenuta così bella da esser degna soltanto di un autore d'eccezione, dello stilo augusto ed arguto di un principe: il Magnifico Lorenzo, nientemeno. Ma i testimoni che gliel'attribuirono erano tardi e screditati, e si contraddicevano senza ritegno. E poi ne venne fuori un'altra. Già si conosceva la *Beca* sua dirimpettaia; già se ne conosceva una – mirabile mostro – tutta latina, per non dire delle più tarde agghindate nipotine. Questa seconda *Nencia* era assai più piccoletta della vecchia: succinta ed aggraziata, parlava una calata tutta sua, di più rusticale fragranza, che fu volta da molti nel blasone certo dell'autenticità della stirpe, a scorno della prima, negletta ormai come raffazzonata e pandemia. Passarono trent'anni e si fece tre, con una versione prossima all'antica; altri venti e ne venne fuori una quarta, mutila e zoppa ma non spregevole affatto. A questo punto non ci si raccapezzava più (anche a voler espungere due altri *rithmi nenciales*, reperti più tardi, che in verità non c'entravano nulla). Ci fu, come al solito, chi propose un convegno, convocando i più accredicati esperti di cancelleria rusticana. E ci fu chi parlò di rispetti spicciolati, i freudiani vociferarono di una fase orale, chi sospettò maliziose apocrifie borgesiane, chi ammise candidamente di non capirci nulla. Insomma, non si cavò un ragno dal buco.

Rossella Bessi, sapiente curatrice dell'edizione di cui parliamo, dopo aver passato il testo al microscopio e ai reagenti

[2] «Antologia Vieusseux», XIX, 4, n. 72 (ottobre-dicembre 1983), pp. 96-97.

più svariati, si guarda bene dall'accedere a conclusioni spudoratamente propositive: le frontiere della filologia moderna sono problematiche e possibiliste. In seguito a ciò l'«oggetto-*Nencia*», non che in cerca d'autore, va ormai in cerca di una sfuggente identità. Smontata abilmente «l'ipotesi tradizionale [dove per *tradizionale* s'intenda 'pertinente alla tradizione critica dell'ultimo cinquantennio'] di una anarchica superfetazione di singoli rispetti nenciali trasmessi oralmente e raccolti poi, in modo del tutto casuale, in tre delle sillogi che ancor oggi leggiamo» (p. 69), la Bessi rovescia il privilegio «tradizionalmente» concesso al testo A (quello di 20 ottave, dalla più marcata patina vernacolare): non archetipo, non – almeno – redazione primeva e poziore appetto alle altre arruffate e banalizzate; ma, al contrario, rielaborazione tardiva e deviante, in cui si riconosce la mano di un copista singolare (Alessandro Braccesi? Bernardo Giambullari?), ma non certo quella del mitico autore. Non cercheremo qui di render conto dell'intrico di sigle, ipotesi, interventi, confutazioni, controdeduzioni, scoperte, riscontri e resipiscenze che avviluppa il caso *Nencia* e che si raccomanda alla pazienza e all'acribia dello specialista piuttosto che alla curiosità legittimamente selettiva e riduttiva del lettore comune; basterà venire al nocciolo, che pressappoco è questo: «alla base delle redazioni in nostro possesso sta un autografo, o meglio, una copia di lavoro autografa, in cui convivono lezioni rifiutate e destinate invece alla sostituzione di quelle espunte; copia di lavoro cui si è attinto scegliendo tra le varianti interlineari o marginali, trascurando segni di espunzione, di inserimento e richiamo, ove questi ci siano stati: cosa che rende ragione, tra l'altro, anche dello scasso che ha subito l'ordinamento delle ottave, diverse, come è noto, per ciascuna delle redazioni, o, come sarà obbligatorio chiamarle, [...] testimonianze in nostro possesso» (p. 99). Ne consegue «come principale implicazione l'unicità dell'autore delle ottave nenciali, senza che questo escluda in modo assoluto, beninteso, un eventuale, sporadico, e in verità improbabile, intervento di altre mani» (pp. 106-107). Non è legittimo, a parere della Bessi, procedere oltre, né sulla strada dell'attribuzione,

né su quella della restituzione del testo all'originaria presunta integrità, né – infine – su quella, pur modesta, della classificazione dei testimoni. «L'ipotesi più probabile che si possa formulare è che si tratti di quei rispetti che per il Poliziano si definirono continuati: ma oltre questo non si può andare. Di qui discende la necessità di ripubblicare [...] tutti i testi, nessuno dei quali può, isolatamente, pretendere ad essere la rappresentazione totale, esaustiva, dell'oggetto-*Nencia*, ma ciascuno dei quali è, invece, un modo di apparizione di quella "cosa in sé" sulla cui esistenza (già data o in prospettiva perseguita, non importa) noi non possiamo nutrire dubbi, pur essendo irrimediabilmente esclusi dalla sua conoscenza» (p. 119).

Il risultato può apparire mortificante, ma a chi abbia scorso l'impressionante apparato dimostrativo istruito dalla Bessi non può che incutere rispetto. In effetti, pur tenendo conto delle dimensioni limitate del testo e dello sviluppo non ancora incontrollabile della letteratura italiana, l'esplorazione esperita sui materiali di cui l'opera si compone (specie sotto il riguardo del lessico e della fraseologia) ha del mirabolante, se pur talvolta non prevarica addirittura la semplice funzionalità del ragionamento. E proprio sul presupposto di questa minutissima analisi e delle ferme argomentazioni che ne promanano e del lucido riconoscimento dei nodi, delle aporie, delle croci, delle costanti e delle variabili della tradizione testuale, permane ostinato nel lettore non filologo un gusto di attesa delusa, un sapore agrino di promessa mancata. E insomma – bisogna confessarlo – si vorrebbe (ingenuamente? malignamente?) dalla Bessi non un miracolo, certo, ma almeno un dissennato e generoso salto nel vuoto.

Ambra (Descriptio Hiemis), di LORENZO DE' MEDICI, a cura di Rossella Bessi, Firenze, Sansoni («Tradizione», 2), 1986, 130 pp.[3]

Nel remoto 1615, a un frate calabrese un po' spiritato (pensionante allora in Castel dell'Uovo a Napoli) il primario matematico e filosofo del granduca Cosimo II de' Medici solennemente asseverava di stimare di più «il trovar un vero, benché di cosa leggiera, che 'l disputar lungamente delle massime questioni senza conseguir verità nessuna». Non so che cosa il frate replicasse (se mai replicò); di certo, se la parola fosse toccata a Rossella Bessi, acerrima speculatrice di filologiche comete, il primario matematico e filosofo difficilmente l'avrebbe passata liscia. Perché – l'avrebbe rimbeccato, proterva, la Bessi – chi ci assicura che il vero («benché di cosa leggiera») sia oggetto in sé conoscibile e termine certo, nucleo sodo, di un approccio gnoseologico correttamente impostato ed impeccabilmente risolto? E non illusorio portato di un processo rozzo e arbitrario che costituisce da sé la sua meta e dunque mistifica a proprio vantaggio il reale? Prendiamo, per esempio, la *Nencia da Barberino*: un tempo pacifico oggetto letterario, di indiscussa e prestigiosa attribuzione (se ne fregiava, come tutti sanno, il Magnifico Lorenzo de' Medici). Ma ecco che, col progredir del vero (filologico), quell'oggetto inopinatamente si sdoppia, si triplica, si quadruplica in una rifrazione di parvenze testimoniali che, più intimamente e spietatamente esplorate, rivelano consistenze fragili, contraddittorie, inaffidabili, se non evanescenti affatto. «Di qui discende la necessità di

[3] «Antologia Vieusseux», XXII, 1, n. 81 (gennaio-dicembre 1986), pp. 246-249.

ripubblicare [...] tutti i testi [della tradizione], nessuno dei quali può, isolatamente, pretendere ad essere la rappresentazione totale, esaustiva, dell'oggetto-*Nencia*, ma ciascuno dei quali è, invece, un modo di apparizione di quella "cosa in sé" sulla cui esistenza (già data o in prospettiva perseguita non importa) noi non possiamo nutrire dubbi, pur essendo irrimediabilmente esclusi dalla sua conoscenza. Qualsiasi altro criterio rischia di essere arbitrario, fuorviante, e mistificatorio» (*La Nencia da Barberino*, a cura di R. Bessi, Roma, Salerno Editrice, 1982, p. 119).

Analogie evidenti, pur nel campo degli studi laurenziani, presenta lo squisito poemetto che il primo suo editore battezzò *Ambra* e che la Bessi ci offre oggi in pregevole edizione critica. A cominciare dal titolo, naturalmente: largamente postumo (laddove parte della tradizione, con pertinenza per altro inadeguata, propone un riduttivo *Descriptio hiemis*) e che «dovrà essere in ogni modo inteso come inscritto tra ideali virgolette» (p. 64). Non è in discussione, in questo caso, la paternità dell'operetta, al di là di ogni ragionevole dubbio assicurata; bensì la sua organica identità, la sua sospetta compiutezza, la sua difficile tradizione.

A un'attenta lettura, difatti, le 48 ottave laurenziane manifestano la disgiunta polarità di due nuclei tematici fondamentali, non di necessità conseguenti. Il primo, disteso nelle prime 22, accoglie senza difficoltà il titolo antico, perché di una vera 'descrizione dell'inverno' si tratta, caratterizzata «dal costante e periodico riemergere [...] della petrosa *Io son venuto*» (p. 8); l'«ossatura» dantesca, per altro, è continuamente dilatata e complicata, per sviluppo ad incastro o ad amplificazione, dall'emergere di una sequenza vertiginosa di rimandi eterogenei: una labirintica anamnesi letteraria attraverso la quale ci guida, con rigore perfino crudele, il commento della Bessi e della quale rende critica ragione, con lucida esattezza, l'ampia nota introduttiva; il nucleo primitivo, infine, si espande (stanze 14-22) nel motivo complementare del "diluvio" (benché, certo, di dimensioni più domestiche che bibliche), in cui subentrano poziori "fonti" classiche. Il secondo nucleo, invece, svolge un

tema narrativo: la favola eziologica di Ambra e di Ombrone (di concezione ovidiana e boccaccesca) che letterariamente nobilita il *praedium omniferum*, la possessione rurale di Poggio a Caiano, acquistata nel 1474 e parimenti celebrata da una selva e da due epigrammi del Poliziano, nonché da una nota epistola di Michele Verino. Ed è nucleo assai distante, per concezione e per svolgimento («[...] trama che Lorenzo sviluppa in modo assai più coerente di quanto non accada nella parte che precede: come se le tendenze disgreganti fossero in qualche modo imbrigliate e neutralizzate dalla compattezza richiesta dalla struttura narrativa» [pp. 20-21]), da quello che precede, raccordato da un esile cordone ombelicale, la precaria passerella che dal generico "diluvio" invernale conduce ai periodici straripamenti dell'Ombrone: «In guisa alhor di piccola isoletta / Ombrone amante superbo Ambra cigne [...]» (XXIII 1-2). La risposta che la Bessi dà all'interrogativo suscitato da questa fondamentale incongruenza di struttura è – come già per la *Nencia* – aperta e problematica: «la struttura bipartita, la giustapposizione netta fra le due parti, potrebbe effettivamente configurarsi come l'esito più vistoso di quella tendenza al "policentrismo" che è stata argomento della prima parte di questa introduzione. Ma niente vieta di supporre, all'opposto, che le due parti siano nate in tempi diversi, e che quella delle due nata successivamente sia stata costruita in modo da farla, pur se malamente, convenire coll'altra» (p. 29).

Né meno problematica è la soluzione proposta per quelle più minute incongruenze, contraddizioni, distonie, di cui il testo è disseminato (infidi serpentelli in un prato fiorito) e delle quali non è possibile render conto al minuto in questa sede; dopo averle scrupolosamente scovate, fermamente estratte, minuziosamente esplorate ed accuratamente soppesate, la Bessi conclude: «Non sembra [...], data la loro natura, che la soluzione dei problemi suscitati dal testo dell'*Ambra* possa essere legittimamente ricercata attraverso i classici strumenti dell'ecdotica: è chiaro, infatti, che accidenti testuali di questo tipo non possono esser fatti dipendere da guasti tradizionali, né, in altri casi, da archetipici difetti di ordinamento o da coesistenza

di più redazioni alternative. La sensazione costante è quella di un'approssimazione originaria, costitutiva; imputabile, con tutta probabilità, alla natura provvisoria del testo, che sembrerebbe rappresentare uno stadio di elaborazione assai arcaico», (pp. 19-20). All'approssimazione dell'oggetto risponde una proposta di datazione elastica: l'*Ambra* sarebbe nata fra il 1474 e il 1485 (cfr. le pp. 29-33).

Infine, il problema ecdotico *stricto sensu*. Non aggiungerò elogi per l'accuratezza e l'acume dimostrati dalla Bessi nel recensire e collazionare la tradizione manoscritta e a stampa e nell'esattamente valutare errori e varianti; invece, semplificando, «si dirà subito che i dati risultanti dalla collazione non consentono di approdare a una classificazione certa e generale. Essi consentono, tutt'al più [...] di delineare la fisionomia di alcuni raggruppamenti probabili, i cui confini e i cui rapporti, in mancanza di elementi lachmannianamente (o, meglio, maasianamente) indiscutibili, non paiono definibili con sicurezza, e non giungono, pertanto, a sfociare in uno stemma» (pp. 46-47). Di conseguenza, «all'editore non resta, evidentemente, che una soluzione: adozione di un testo-base cui far riferimento, come di consueto, per l'assetto grafico e formale; ricorso al *iudicium* nella scelta delle varianti attestate in tradizione, e, dunque, accoglimento di tutte quelle lezioni che, a vario titolo, siano dimostrate poziori rispetto a quelle del testo-base; opzione per le lezioni del testo-base nei casi di adiaforia assoluta; apparato non selettivo e alleggerito delle sole varianti grafiche e formali» (p. 61). Il testo prescelto è il laurenziano Acquisti e Doni 264 (LA), «testimone affidabile da un punto di vista formale [...] e bisognoso di interventi in genere poco onerosi e di numero non elevato» (*ibid*.); avvertendo, tuttavia, che «pur con diversa fenomenologia, agli stessi requisiti di economicità avrebbero in ogni modo risposto anche P3 [il Palatino 206] e, in subordine, P5 [il Palatino 208], sì che la scelta risulta, nell'ambito della terna, non certo priva di possibili alternative» (*ibid*.).

Ebbene, il risultato di tale coacervo di difficoltà, di dubbi, di ipotesi "aperte" è un prodotto di nitore singolare, che par-

tecipa ad un tempo – *si parva licet* – di una limpida razionalità cartesiana e di una problematicità da matematiche non euclidee; un prodotto nel quale anche i limiti autoimposti appaiono effetto non di timide rinunce, ma di lucide e vittoriose consapevolezze di metodo. E mi sia concesso aggiungere che il nitido volume curato dalla Bessi, assai pregevole anche dal versante meramente grafico, è il secondo numero di una collana («Tradizione», diretta da Mario Martelli) che rischia di chiudere appena nata per le difficoltà in cui versa la casa editrice Sansoni, al pari di gran parte dell'editoria fiorentina. Alle torbide avventure e alle minacciose imposizioni dei maggiorenti dell'editoria nazionale dovremmo opporci tutti con coraggio e con decisione per impedire che vada disperso un patrimonio culturale glorioso, che pubblicazioni come questa rivelano di per sé splendidamente vitale.

ANGELO POLIZIANO, *Detti piacevoli*, a cura di Tiziano Zanato, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana («Bibliotheca Biographica»), 1983, VIII-200 pp.[4]

Era di Montepulciano ed all'usanza antica ne tirò il nome, ma volgendolo, latinizzato – lui che professava umane lettere –, a emblema di raffinatezza e cultura. Dotto in tre lingue, curioso d'infiniti sapori, spregiava la torpida monodia e la grammatica inerte dei ciceroniani. Studioso di genio, seppe fare della filologia un esercizio di estrosa inventiva e il fondamento di una pratica squisita della letteratura e specie della poesia. Dico, naturalmente, di Angelo Ambrogini, il Poliziano, le cui canzoni a ballo e fabule e stanze hanno afflitto generazioni di studenti medi, misuratamente inclini o al tutto restii ad assaporare la leggiadra e stilizzata levità di simbologie floreali e aristocratiche cacce. Forse avrebbe giovato meglio la malizia popolana di certe canzoni a ballo e di certi rispetti, vuoi spicciolati o vuoi continuati, o l'*acritas* di questi *Detti piacevoli*, la cui autenticità fu a lungo posta in dubbio: massime perché la *princeps* del 1548 patì le cure di Lodovico Domenichi, famigerato manipolatore di trovati altrui, che – con la caratteristica improntitudine dei così detti "poligrafi" – tendeva a non distinguere dai propri: basti pensare allo scempio, perpetrato quello stesso anno, dell'incolpevole Firenzuola, o al "rifacimento", risciacquato in Arno, del povero Boiardo.

In quell'occasione, tuttavia, il Domenichi si rivelò assai più discreto del solito (tant'è vero che l'edizione resta il testimone più completo e, in parte, più attendibile del testo); certo più discreto che in occasione della ristampa del 1562, quando,

4 «Filologia e critica», VIII, 2 (maggio-agosto 1983), pp. 292-294.

sollecitato – è da credere – dalla cupidità editoriale che reclamava un prodotto più corposo dell'aureo ma gracile *Bel libretto*, lo intasò di giunte spurie e disparate. In ogni modo, la paternità polizianesca è da rivendicare risolutamente: non foss'altro che per la qualità straordinaria del testo: il capolavoro, forse, della facezia in volgare (se pur l'ascrizione al genere faceto non gli va stretta, come teme Tiziano Zanato nella sua bella introduzione).

Ma le graduatorie non ci appassionano. Ci preme invece marcare subito il carattere peculiare di questa singolare raccolta, che ne fa un *unicum* inconfondibile e perentoriamente contrapposto anche alle prove contigue, e in qualche caso sovrapposte, dei contemporanei: quell'«oltranza stilistica» che privilegia senza mezze misure e quasi senza eccezione il *genus peracutum et breve* che Cicerone aveva teorizzato nel *De oratore* come caso-limite, come esempio culminativo di un processo che si vorrebbe dire di condensazione e di rarefazione insieme. Istruttivi assai si rivelano, in proposito, i raffronti istituiti dall'editore con i due modelli più insigni della facezia quattrocentesca: la lepidità curiosa di Poggio, sul versante umanistico; il moralismo arguto dei *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, dal *côté* di un anonimato semipopolare (attorno alla figura storica di Arlotto Mainardi si andavano condensando, proprio negli anni e nella stessa Firenze del Poliziano, le prime redazioni della raccolta). Ebbene, l'esito dei raffronti, quando Poliziano mostra di accogliere motivi poggiani o di attingere allo stesso repertorio orale di cui si faceva forte l'anonimo redattore del Piovano Arlotto, è di per sé clamante: il *Bel libretto* distilla, della misura consueta, un prodotto alchemicamente elementare, cioè purificato di tutte le scorie: narrative, decorative, parenetiche, per esaltare in sommo grado il nudo meccanismo di base, quella molla tagliente se pur flessibile che arma la trappola verbale del motto. Ed è perciò che i *Detti* hanno qualcosa di lunare, un'acqua gelida e pura – pur nello *stilus mediocris* che li connota, a mezza strada fra il *sermo quotidianus* delle *Lettere* e dei *Latini* e l'*artificiosa oratio* dell'*Epistola aragone-*

se e dei *Sermoni* – che giustifica, almeno in parte, la definizione in chiave di «filologia» che ne dà Zanato.

Ma i *Detti* non stanno soltanto in questo 'amore della parola': maligni e spregiudicati (si badi al "machiavellico" 172), scettici e impudenti («Un vecchio fotteva una fanciulla, e ripiegavasegli. E faccendo la fanciulla qualche atto, egli disse: – Fott'io male? –; e ella: – Guardate pure di non fare male a voi, che la punta è rivolta verso di voi! – » [127]), crudeli, di quella sana crudeltà che è uno dei vanti della civiltà fiorentina (si pensi a quel saggio che «soleva dare un quattrino a ogni fanciullo che corressi su pel muricciuolo d'Arno; e, essendogli detto: – Perché spendi tu cotesti danari a diletto? –, rispose: – Se un tratto ne cade uno, è bene speso ogni cosa! – » [51]: io però non metterei l'esclamativo: l'osservazione è ponderata e solenne, e pronunciata con un austero e come ritroso riserbo), sboccati (talora sbracati), boccacceschi («Messer Rinaldo degli Albizi aveva quattro figliuoli, de' quali tre erono amogliati e come buoni fratelli facevono ancora della moglie buona comunella. Adivenne che 'l minore tolse e menò moglie, e di subito fu tentata dal maggiore. La semplicetta fanciulla, turbata, se ne dolse colla moglie del detto maggiore; e quella rispose: – Ohimè, sta cheta, che io non so ancora qual sia el mio! – » [121]) e, non dimentichiamo, blasfemi («Un gottoso gridava: – O venerdì santo, quando verrai tu? – Domandato della cagione per che dicessi così, rispose: – Che Cristo arà pure altre faccende che de' fatti miei! – » [125]), non approdano soltanto a una sorta di «controcronaca» che non disdegna di presentarci personaggi illustri in vesti inusitate (come il nobilissimo Ficino che trivialmente commenta il ruolo delle donne: «Messer Marsilio dice che si vuole usare le donne come gl'orinali, che, come l'uomo v'ha pisciato drento, si nascondono e ripongono» [185]), ma risultano infine sostanzialmente morali. Dove per moralità è da intendere non una virtù di cristiana ascesi (patentemente derisa, specie nella persona del semplice arcivescovo Antonino: Poliziano tutto può comprendere e perdonare fuor che l'evangelica semplicità), ma una superiore intelligenza dei *mores*, dei costumi di un vasto campionario uma-

no, adunato senza pregiudizi di casta, né intellettuale né sociale (un povero contadino, un ciompo, un matto può ben essere l'eroe di un istantaneo dramma arguto), nello specchio specialissimo dell'acume verbale.

I *Detti*, per altro, che si aprono nel nome di Lorenzo e trovano in Cosimo il Vecchio il protagonista più assiduo e prestigioso, appaiono segnatamente assembrati nelle contiguità della "brigata" medicea e ne assumono patentemente la divisa intellettuale e morale, sia pure nel taglio alessandrino e squisito che caratterizza l'*habitus* mentale, prima ancora che scrittorio, del Poliziano. È da aggiungere, infine, che i *Detti*, apparentemente impassibili e addirittura spietati, conservano invece, come ha ben mostrato l'editore, la misura dei personali rovelli dell'autore, delle sue non pacifiche vicende, dei suoi conflitti e delle sue sconfitte: così che il diagramma del *Bel libretto*, nei suoi confini temporali (1477-1482), risulta identico al diagramma della vita dell'Ambrogini, dove picco risponde a picco, caduta a caduta.

L'edizione che abbiamo sott'occhio è di pregio: precisa l'ecdotica, preparata da alcuni saggi fondamentali (uno nelle pagine di questa stessa rivista: a. VI, fasc. 1, gennaio-aprile 1981, pp. 50-98); attenta l'amministrazione di grafia e punteggiatura, per niente sottomessa ai sofismi conservativi oggi di moda; ottima nel commento la decifrazione di persone, fatti, ambienti, fonti, spesso di prima mano (e si lamenta davvero l'assenza di un indice analitico che si rivelerebbe prezioso per gli studiosi del Quattrocento fiorentino: bisognerebbe resistere con più decisione ai taglieggiamenti sparagnini degli editori!); non sempre altrettanto felice mi pare l'esegesi di lessico e fraseologia.

Pasquinate romane del Cinquecento, a cura di Valerio Marucci, Antonio Marzo, Angelo Romano, presentazione di Giovanni Aquilecchia, Roma, Salerno Editrice («Testi e documenti di letteratura e di lingua», 7), 1983, 2 voll., XXXIV-1128 pp.[5]

Gioverà precisare subito – per scansare equivoci incresciosi – che le pasquinate di cui si fa discorso non hanno niente da spartire con quella detestabile verseggiatura vernacola che deve immodesta fortuna agli studi di Cinecittà e alle adiacenze dei ministeri. Il romanesco, quale oggi si concepisce, nel Cinquecento non esisteva neppure; del vero dialetto romano fece scempio il Sacco del 1527; annichilito dalla congiunta perfidia di lanzi, peste e carestia, fece posto alla parlata babelica di una plebe raccogliticcia e tumultuaria, malamente toscanizzata, che per molto tempo ancora non avrebbe concepito ambizioni di poesia. La poesia nostra non è in alcun modo vernacolare, né potrebbe esserlo; coltivata, almeno in origine, da intellettuali di sicura dignità letteraria, nacque addirittura in latino, nella lingua delle liturgie e delle cancellerie, ad opera di "chierici" *Romanam curiam sequentes*, ma di generazione varia e disparata. Puntute satire in grammatica non avevano risparmiato, nel progresso dei secoli, pontefici chiacchierati come Gregorio X, Bonifacio VIII, Sisto IV; solo nel 1501, per altro, quella maligna produzione poté associarsi al suo eponimo eroe: un torso marmoreo (dicesi un Menelao), guasto dal tempo sì da assumere sembianti bizzarri e fantastici. Dissepolto in quell'anno, fu eretto su condecente piedistallo all'angolo del palazzo allora degli Orsini, poi dei Braschi; l'appellativo di Pasquino è fama gli venisse dal nome di un sarto petulante e

[5] «Antologia Vieusseux», XX, 3, n. 75 (luglio-settembre 1984), pp. 125-127.

mordace che avrebbe tenuto bottega nei pressi. La statua ospitò ben presto cartelli con versi di lode e di scherno: dapprima fra gli altri addobbi in occasione del 25 aprile, festa della prossima chiesa di San Lorenzo in Damaso; successivamente anche in occasione dei conclavi; infine d'abitudine, tanto che pasquinata venne genericamente a significare scrittura satirica d'indirizzo anticuriale. Ma è da avvertire che la raccolta che presentiamo assume il termine in accezione ristretta, accogliendo esclusivamente le «pasquinate vere e proprie del Cinquecento in volgare: testi, cioè, di cui si sappia con certezza o si supponga con forte probabilità che siano stati affissi anonimamente alla statua di Pasquino nelle speciali ricorrenze ad essi dedicate, principalmente il 25 aprile di ogni anno e durante i conclavi per l'elezione dei nuovi pontefici» (p. 969): una mole di scritti imponente, dispiegata in quasi un migliaio di pagine di testo, e tuttavia assai minore di quella, sterminata, che l'accezione più ampia avrebbe implicato.

Il commento non può che partire di qui, dalle implicazioni di quest'accezione ristretta. Nella raccolta non si troveranno né *Un papato composto di rispetti* del Berni, né la *Pax vobis, brigata* di Pietro Aretino (che si dice facesse piangere di rabbia papa Clemente VII), né i testi che fruttarono a Niccolò Franco una santa impiccagione. Non mancano, in verità, componimenti che sotto la maschera anonima di Pasquino celano firme illustri: ve ne sono certamente dello stesso Flagello de' Principi e Quinto Evangelista, probabilmente di monsignor Giovanni Della Casa, probabilmente del commendator Annibal Caro. O anche meno illustri, ma significative, almeno per chi frequenti d'abitudine la cultura romana del Cinquecento: Anton Lelio, Maestro Andrea, Strascino, Girolamo Pandolfi da Casio. La silloge insiste tuttavia – e a mio parere con profitto – sulla vena collettiva di un "genere" che, pur segnato in alcuni momenti cruciali da individualità di spicco e di genio, rivela nei suoi sviluppi più ampi un'elaborazione corale cui l'anonimato in alcun modo non nuoce (ed è anzi sapore in più). È doloroso, invece (ma certo editorialmente comprensibile), il sacrificio della tradizione del pasquillo latino, di certo non meno vivace

della volgare e purtroppo quasi integralmente sommersa. Senza di quella sarebbe temerario ambire a far storia della pasquinata; noi proporremo soltanto qualche modesta nota informativa.

Per il solo versante volgare, dunque, le prime attestazioni rimontano al 1509: sparuta pattuglia inviata ad esplorare un nuovo dominio della produzione del consenso. Perché la pasquinata, paradossalmente, nasce proprio come strumento del consenso, con una nettissima prevalenza dei componimenti encomiastici e gratulatori, o comunque di fiancheggiamento e di approvazione della politica papale, con brusche quanto pacifiche inversioni di tendenza al cambiare del pontefice. È un Pasquino "ufficiale", palesemente manovrato dall'alto, la cui produzione è stampata ogni anno in edizioni (per le quali esiste una vera e propria "esclusiva") che esibiscono in fronte lo stemma del papa e del cardinale protettore. E ciò benché quei versi si inseriscano nel contesto di un rito schiettamente carnevalesco: la festa annuale e il travestimento della statua che era d'uso in quell'occasione (in Giano, Ercole, Lutto, Marte, Apollo, Mercurio, Orfeo...). In quel contesto la fruizione dei componimenti durava, alla lettera, lo spazio d'un mattino, prima che a sera i fanciulli lapidassero la statua e riducessero in frustuli cartelli e cartapesta. Il salto di qualità avvenne, non a caso, durante il papato di Leone X (Giovanni de' Medici), con l'innesto della tradizione comica toscana, che determinò una netta virata delle forme e dei motivi. Ma è solo alla morte di Leone X (1° dicembre 1521) che Pasquino assume la cifra stabile della maldicenza e abbandona la voce quasi monocorde che lo aveva fino ad allora caratterizzato: lo scatenarsi dei partiti dentro e fuori il conclave ne governa la specializzazione nel "dir male", come portavoce – più che *vox populi* – dei vari candidati alla tiara e delle varie fazioni in contesa. Ed è il momento in cui Pasquino presta la voce a Pietro Aretino ("agente elettorale" del cardinale Giulio de' Medici, ma anche interprete geniale degli umori della piazza), che seppe farne la molla di una straordinaria avventura mondana e letteraria. Da allora la maldicenza invade anche le occasioni rituali e a poco a poco

giunge a saturarle, diventando ingovernabile: dapprima tollerata, poi osteggiata, infine inquisita e soffocata dal potere ecclesiastico: le ultime attestazioni, dopo una presenza sempre più sporadica e quasi solo *sede vacante*, si arrestano al 1566.

In realtà quel "dir male" è per lo più di corto respiro e si contenta spesso di mettere in dubbio la virtù delle consanguinee e congiunte dei curiali e la continenza dei medesimi (grasso pascolo trovò nei costumi stravaganti di casa Farnese, dall'appassito Pier Luigi, crudele sodomizzatore, al tenero Ottavio, poco propenso a rispettare i doveri coniugali, a quella mitica Giulia le cui grazie si diceva avessero fruttato a papa Paolo il cappello); di rado mette in discussione i fondamenti del potere e tanto meno i dogmi di Santa Madre Chiesa. È istruttivo osservare come nelle corde di Pasquino quasi affatto manchi l'acerba problematica religiosa, nell'età della tempesta riformista e del travaglio conciliare. Certo non manca di far capolino fra' Martino: presenza d'obbligo nella comparsata contemporanea, ma tutt'altro che spettro da esorcisma o lemure inquietante: mascherone grottesco, al contrario, sostanzialmente innocuo, al pari di Marforio o di Madonna Lucrezia o della Bocca della Verità (i luterani – come i turchi – sono assai meno scomodi dei cardinali, più vicini e incombenti). Sarebbe assurdo, tuttavia, aspettarsi da una scrittura satirica di quattro secoli fa un atteggiamento ideologico da contestazione sessantottesca contro il "sistema" (e manifestare delusione perché non vi si trova), come sarebbe assurdo cercare raffinate analisi socio-politiche nei testi di un odierno volantinaggio. E si badi che la pasquinata ha probabilmente un tempo di comunicazione ancor più accorciato di un volantino: destinata a un'affissione di poche ore, probabilmente – certamente a una lettura frettolosa e disagiata, non può concedersi raffinatezze perché non può concedersi indugi, deve bruciare il suo messaggio (che per lo più non è politico, ma fazioso) nell'accensione subitanea e cruda del vituperio o nella punta acre del sarcasmo senza scrupoli. Almeno la pasquinata vera. Perché c'è seriamente da dubitare che possa essere una vera pasquinata una sonettessa con 62 code (come la 661 della raccolta): quanti

centimetri quadrati di carta sono necessari a rendere leggibili 199 versi? E si può appendere una gigantografia al torso mutilato di Pasquino? E certo non sono pasquinate (come avvertono gli stessi editori) gli *Epiteti*, gli *Epitafi*, le *Sorti*: serie epigrammatiche o montaggi centonali, spesso – per giunta – di ambientazione bolognese, che tuttavia ci sono tramandati dagli stessi testimoni della più plausibile produzione pasquinesca. Il discorso da fare, in verità, è abbastanza complesso (esistono certamenre forme molteplici per molteplici funzioni e diversi canali e disparate destinazioni) ed esorbita dalla misura – quasi davvero da volantinaggio – che ci siamo imposta. Resta soltanto, in una stagione critica come quella d'oggi, che si appassiona di emblemi e poetiche e tragedie, d'invitare a una lettura assai più rude e scomposta (ma non sempre), a guisa, staremmo per dire, di contravveleno. Il Cinquecento non è solo la Scuola d'Atene (per fortuna).

La silloge che si presenta raccoglie 735 testi (dei quali solo 125 – e spesso parzialmente – editi in epoca moderna), distribuiti, come si è visto, dal 1509 al 1566, disposti (con qualche incertezza) in ordine cronologico. L'impresa non è da poco (il lavoro, a più mani, fu avviato nel 1975). L'allestimento è nel complesso apprezzabile, tenuto conto dell'estensione del *corpus* e del carattere specialissimo della tradizione testuale. L'impeccabilità, in questi casi, è naturalmente chimerica. Una minima osservazione: il sonetto 540 (*S'in vece di medolla piene l'ossa*) è tradizionalmente attribuito a Giovanni Della Casa (e come tale ha numerose testimonianze che qui non sono recensite). Bisognerebbe dirlo. E bisognerebbe dire che il 558 ne è la risposta puntuale.

Rime 1529, di GIOVAN GIORGIO TRISSINO, a cura di Amedeo Quondam, nota metrica di Gabriella Milan, Vicenza, Neri Pozza, 1981, pp. 208.[6]

Un eccesso di seriosità e di autoconsiderazione, un fiero ed aristocratico disdegno per il «vulgo»,[7] un intollerante puntiglio intellettuale rendono sgradevole la figura, inamena la lettura di Giovan Giorgio Trissino, umanista di nobile prosapia vicentina, conte palatino (come il Petrarca) per meriti politici e letterari, personaggio di grande prestigio nella società colta del Cinquecento. E scrittore di alterne fortune: al vasto e prolungato consenso riscosso dalla *Sofonisba*, archetipo europeo della tragedia "regolare", contralta la sostanziale impopolarità degli altri scritti (si attendono ora i documenti della diffusione manoscritta delle rime che ci promette il Quondam), fino alla caduta precipite dopo il crinale del 1530, dopo l'incontenibile successo del Bembo.

E tuttavia l'indiscreto protagonismo del Trissino e la sua rissosa rigidità non devono far velo al significato storico della sua presenza sulla scena culturale cinquecentesca, che è anzitutto un'ingombrante presenza fisica in tutti i centri di cultura italiani, nella sua vita instabile di chierico vagante dell'estremo umanesimo e di diplomatico imperiale e papale: dalla nativa Vicenza e dalle corti settentrionali della giovinezza, Brescia, Milano, Ferrara, Genova, Bergamo, a Firenze, Urbino, Roma, Mantova, Venezia, Napoli, Bologna, Padova, Viterbo

[6] «Antologia Vieusseux», XVII, 1, n. 65 (gennaio-marzo 1982), pp. 137-139.

[7] Tristemente celebre il giudizio sul *Furioso* «che piace al vulgo» (cfr. *L'Italia liberata dai Goti*, Londra [ma Livorno, Masi], 1779, t. III, p. 244, vv. n.n.).

(per non parlare dei viaggi in Germania); e a Milano ereditava l'acribia filologica di Demetrio Calcondila, a Firenze movimentava le discussioni degli Orti Oricellari, a Roma accendeva una violenta disputa letteraria, a Vicenza, nella sua celebre villa di Cricoli, teneva a battesimo la civiltà palladiana, influenzandone le note di oltranzismo classico. Una presenza, dunque, sempre provocatoria, vivacissima, multiforme: il Trissino progettò freneticamente, con la geometrica astrattezza che gli è propria, "riforme" nelle più disparate discipline, dall'ortografia al teatro, dalla metrica alla medicina, dall'architettura alla musica, dalle monete ai pesi e alle misure (proponendone l'unificazione nazionale in parallelo al suo programma linguistico "italiano"). E una presenza – si deve dire – puntuale e tempestiva, pronta agli appuntamenti decisivi di quell'età, se pur in definitiva perdente; basti pensare che per due volte batté sul tempo il Bembo: nel 1524 fu lui – e non il Bembo – a dar fuoco alla "questione della lingua" con l'*Epistola a Clemente VII* (le *Prose della volgar lingua* dovevano uscire nel '25) e nel '29 ancora lui con la stampa vicentina delle *Rime* anticipava di un anno quelle del Bembo e del Sannazaro. Certo, dopo il '30, *post res perditas*, attardato nella diuturna e plumbea fatica dell'*Italia liberata dai Goti* – ambizioso progetto di una poesia eroica vicina al centro delle proposte del nuovo aristotelismo, ma incapace di fluidificare gli ingranaggi di una macchinosa versificazione erudita –, avrebbe smarrito i più vitali contatti con il celere moto trascorrente della cultura contemporanea (anche se non senza qualche opportunità di postuma rivincita), ancora riverito nella sua ufficiale autorevolezza, ma di fatto ai margini del consesso letterario di mezzo Cinquecento. Gli anni del suo più proficuo e produttivo impegno restavano quelli del terzo decennio e soprattutto il '24 e il '29, in cui si concentravano le sue folte imprese editoriali e per cui il Trissino, se non risultava l'anti-Bembo per eccellenza, come vuole il Dionisotti, giocava certo un ruolo di protagonista.

È dunque da salutare con soddisfazione e riconoscenza la ristampa di uno dei testi capitali di quelle imprese, le *Rime* del '29, che Amedeo Quondam ripropone all'attenzione dei mo-

derni con un'opportuna ed acuta sottolineatura dell'occasione storica (merito precipuo della sostanziosa *Introduzione*), polemicamente bilanciata fra le *Prose della volgar lingua* del '25 e la *Giuntina di rime antiche* del '27 da un lato, e dall'altro le *Rime* del Bembo e del Sannazaro del '30. È la puntuale rivendicazione del senso sorprendente di una proposta che è stata abbondantemente trascurata o al tutto pretermessa da una storiografia letteraria troppo incline a farsi storia di fasti e di successi e ad abbandonare il resto nel limbo oscuro delle occasioni perdute, di ciò che poteva essere e non è stato; ed è una rivendicazione – degna di un dibattito dal respiro più pacato che la precipitosa apnea di una recensione – che apre un discorso critico troppo a lungo rinviato, in fortunata coincidenza con un serio e produttivo contributo di Piero Floriani, di cui il Quondam non ha fatto in tempo a profittare e di cui altri ha già reso conto da queste stesse pagine.

Ciò detto, con forza e con persuasione, al di fuori di qualsiasi cerimoniale ossequioso od amabile, onestà vuole che si dia voce anche alle perplessità e alle riserve che l'oggetto di queste note fa lievitare in chi legge. Gioverà avvertire, anzitutto, che non siamo di fronte a un'edizione critica dell'opera in versi del Trissino – che è dato capire potrà essere frutto di un ulteriore intervento del curatore, una volta esaurita la laboriosa ricognizione dei testimoni manoscritti –, bensì di un'edizione che «riproduce fedelmente e integralmente le *Rime* stampate "in Vicenza per Tolomeo Ianiculo" nel 1529»: così nella prima delle tre magre paginette della *Nota al testo* (pp. 189-191), delle quali una quasi integralmente occupata dalla tavola delle abbreviazioni (e a proposito, perché la sigla *C*, che nell'*Introduzione* vale *Commedia*, nell'apparato vale Cino da Pistoia? e perché la *Commedia* non compare mai nei riscontri a piè di pagina? perché il riscontro non è stato compiuto o perché si è rivelato affatto improduttivo? non sarebbe superfluo comunicarlo). Ma non siamo di fronte neppure a una trascrizione diplomatica, per quanto il Quondam opportunamente avverta la necessità di conservare le cinque «nuove lettere» della riforma trissiniana dell'alfabeto, anche nelle loro oscillazioni ed incer-

tezze, con la giunta della *s* lunga [ʃ] introdotta nelle stampe del '29 a distinguere la *s* sonora. Ma ci si chiede: perché non si fa parola del *k*, clamorosamente adottato per l'occlusiva velare sorda, di norma resa con il gruppo *ch*? (*kiude* 21.4; e in raddoppiamento: *ocki* 13.27). E perché non avvertire che la *s* lunga [ʃ] è utilizzata anche per rendere la fricativa palatale sorda (*ʃciωljerete* 18.12; *faʃce* 77.15) e che il gruppo *lj* vale *gl* (*lji* 14.11; *elji* 78.151)? Sono particolarità grafiche (o non piuttosto linguistiche?) che non si possono sottacere dietro lo schermo della riproduzione «fedele e integrale». Salvo poi dichiarare che si sono normalizzati all'uso moderno accenti e maiuscole (p. 190) (e allora perché *nε* per *né*?: 19.15, 53.2, 77.41, 45.47, 78.110 ecc.). E l'interpunzione? Non vorrà farci credere il Quondam di aver riprodotto quella di Tolomeo Ianiculo! E la separazione delle parole? E gli apostrofi? E l'oscillazione *ε/εt*? Ed è mai possibile che l'editore non sia mai intervenuto per regolare un'ipermetria, per colmare una lacuna, per correggere un refuso? Di tutto ciò (e si potrebbe continuare) nella *Nota al testo* non si fa cenno.

Ma il problema fondamentale di questa edizione non consiste, a mio avviso, nelle inadempienze o leggerezze della *Nota* o nelle singole discrasie del testo, ma nell'equivoco di fondo che presume si possano pacificamente trasferire nel sistema di caratteri Garamond dell'editore Neri Pozza di Vicenza particolarità ortografiche ad esso estranee, sopprimendo il sistema corsivo di primo Cinquecento che ne costituiva il *background* naturale e senza il quale il valore delle stesse proposte trissiniane risulta inevitabilmente travisato (e basterà osservare che il senso rivoluzionario della distinzione fra *u* e *v* viene del tutto a perdersi nell'edizione moderna). C'è un rapporto di necessità fra quel sistema grafico e la riforma lanciata dal Trissino nel '24 e ripresa nel '29; le «nuove lettere» non possono essere sterilmente coltivate *in vitro* fuori della fertile *humus* che ad esse sola è consentanea. Da un punto di vista editoriale l'ostacolo è probabiimente insuperabile, se non con il ricorso a

una ristampa in facsimile, del resto già due volte felicemente sperimentata per le opere trissiniane,[8] anche se il Quondam mostra di ignorarlo affatto. Nulla osta, naturalmente, a che il facsimile sia corredato di puntuale ed anche effuso commento, così come è stato fatto da Mario Pepe per il *Disegno* del Doni.[9]

Il resto ad altra occasione.

[8] Cfr. G.G. TRISSINO, *La poetica (1529)*. Muenchen, Wilhelm Fink Verlag («Poetiken des Cinquecento»), 1969; e *On the Italian Language 1524-29*, Mension, The Scholar Press («European Linguistics 1480-1700». A Collection of Facsimile Reprints Selected by R.C. Alston), 1970.

[9] Cfr. A.F. DONI, *Disegno. Facsimile della edizione del 1549 di Venezia, con una appendice di altri scritti del Doni riguardanti le arti figurative*, introduzione e commento a cura di M. Pepe, Milano, Electa («Fonti e trattati di storiografia artistica», Collana diretta da L. Grassi), 1970.

GIOVAN GIORGIO TRISSINO, *Scritti linguistici*, a cura di Alberto Castelvecchi, Roma, Salerno Editrice («Testi e documenti di letteratura e di lingua», VIII), 1986, LXVI-218 pp.[10]

La Roma dei papi medicei (la Roma di Clemente VII, ma con precisi richiami a quella – ancora vivissima nella memoria e nelle attese degli intellettuali d'Italia tutta – di Leone X) elesse Giovan Giorgio Trissino per dare in luce le sue opere «italiane»: scelta ovviamente ponderata e certamente significativa, se a Clemente indirizzava la solenne *Canzone*, che apriva la serie delle stampe, e poi di nuovo l'*Epistola delle nuove lettere*, che la serie chiudeva con la proposta più polemica e discussa, e se allo scomparso Leone conservava la dedica (ormai annosa) della *Sofonisba*. Non era, per altro, solo la scelta di porsi sotto l'alto patrocinio di chi perpetuava i fasti di casa Medici (che, secondo un mito caro agli umanisti, aveva fatto di Firenze l'Atene dell'Europa moderna): era in primo luogo la scelta di radicare il suo progetto linguistico e letterario nel centro che ambiva ad assumere il ruolo di guida politica (e culturale) d'ltalia. Ben presto quelle ambizioni sarebbero state spazzate via nella spaventosa catastrofe del sacco del 1527; ma, in quegli anni di ancora fervide attese, in nessun altro luogo come la Roma medicea era acclimatabile con tanta opportunità la proposta di sposare l'«uso fiorentino» e l'«uso cortigiano» per generarne un'eletta e nobile lingua «italiana», rinnovata anche in una più funzionale veste ortografica e capace di farsi strumento di un nuovo umanesimo: in grado di far rivivere già adesso la tragedia e ben presto la "poetica", il poema eroico, la commedia "regolare".

[10] «Esperienze letterarie», XIII, 2 (aprile-giugno 1988), pp. 111-113.

Di qui, dalla centralità romana (anche per chi, come il Trissino, veniva da zone periferiche e non da molto conquistate alla colonizzazione del "volgare"), muove l'esegesi che dell'opera trissiniana fornisce Alberto Castelvecchi nella sua ben architettata *Introduzione*; e di qui era giusto che muovesse il nostro discorso. Discorso che nel complesso non può essere altro che di approvazione e di plauso per i conseguimenti critici cui approdano la premessa, il commento, gli apparati. Più che a una sintesi globale che si qualifichi per un'assoluta novità di concezione, lo sforzo interpretativo del curatore si indirizza a una coscienziosa analisi dei testi, sviscerati con un rigore vigile e avvertito, con una provetta acribia filologica, linguistica, storico-culturale: tanto più encomiabile in uno studioso così giovane, eppure così catafratto di dottrina quanto armato di nativa intelligenza. È su questo versante, movimentato anche da un'apprezzabile *verve* stilistica, che si collocano gli acquisti più significativi dell'intervento del Castelvecchi, abile ed accorto nel riportare la discussione sull'opera e sulla personalità del Trissino dal dominio un po' astratto e fumoso della teoria linguistica (nel quale finora si è il più delle volte esaurito) al concreto del dettato trissiniano, documentandone minuziosamente le ragioni e le aporie, le titubanze e i ripensamenti, non meno delle certezze tetragone e indefettibili (e indisponenti, persino), sempre verificate sui testi, sempre sceverate al paragone, con una sicurezza ed una familiarità che forse soltanto chi se ne faccia in proprio l'editore può acquisire. Fornendone, in definitiva, un'immagine ben più precisa, articolata e motivata di quella che non se ne avesse in passato.

Il nostro discorso, invece, deve farsi un po' più cauto e guardingo nell'affrontare l'aspetto propriamente ecdotico del volume. Ma va detto subito che è in ogni caso meritevole di elogio riconoscente chi contribuisca a mettere in circolazione testi che fino a poco tempo fa erano disponibili esclusivamente nelle edizioni originali o in infide ristampe sette-ottocentesche. E va riconosciuto anche che sulle scelte di un curatore influiscono spesso circostanze esterne, cogenti o almeno incontrollabili. Ciò premesso, è pur necessario avanzare qualche

riserva. Già in altra occasione ho espresso la mia perplessità sulla stampa di un testo trissiniano, travasato nei caratteri tipografici modemi pur con lo scrupoloso rispetto delle famose cinque «nuove lettere» (omega, epsilon, *ç*, *v*, *j*) e delle altre che, non nuove, ma rinnovate nell'uso e nella funzione, ne caratterizzano il contenitore formale. Già si potrebbe discutere sull'opportunità di ristampare (ricomponendoli) testi la cui edizione consista nella semplice trascrizione di una stampa, antica sì ma comprensibile, nella sua veste originaria, anche per un lettore non specialista. Forse, in un'epoca in cui la fotoriproduzione è ormai un procedimento semplice ed economico, una ristampa anastatica assolverebbe appieno – in ogni caso – agli impegni della scientificità e della leggibilità, non escludendo affatto né l'emendamento dell'errore, né l'intervento ermeneutico, né la presentazione critica, né glossari, tavole, indici od altri provvidi apparati. Nel caso, poi, del Trissino, il dubbio ovviamente si rafforza per l'importanza che la veste grafica viene ad assumere nel qualificare i testi. Non è solo questione di riprodurre le cinque «nuove lettere» (impresa tutt'altro che impossibile), ma di rispettare il "sistema" ortografico originario, nell'ambito del quale solamente le innovazioni trissiniane si giustificano ed hanno senso. E non è solo questione di scrupolo paleografico (quasi per una sorta di esasperato estetismo della scrittura): la translitterazione dalla cancelleresca di Ludovico degli Arrighi o di Tolomeo Ianiculo al carattere Bembo delle Bertoncello Artigrafiche di Padova fa violenza – mi pare – a quella rete di interrelazioni tra grafemi (a quel "sistema", appunto, di opposizioni paradigmatiche e di complicità sintagmatiche), avulsa dalla quale la proposta trissiniana perde gran parte del suo significato. Non si potrà negare – se non altro – che nel testo che abbiamo sott'occhio (pur pregevolissimo per nitidezza ed eleganza) almeno una delle cinque «nuove lettere» sparisce del tutto dalla vista: nel sistema ortografico attuale la rivoluzione della *v* risulta perfettamente inavvertibile. E la modernizzazione grafica (se pur – bisogna riconoscerlo – estremamente cauta nelle scelte e puntigliosa nelle motivazioni) che il testo trascritto porta necessa-

riamente con sé, per i tratti reputati indifferenti o indispensabili a una lettura scorrevole (paragrafi, capoversi, punteggiatura, accenti, maiuscole ecc.), non comporta comunque una forzatura, un sacrificio, una mutilazione? La punteggiatura, per esempio. Non è esagerato dire che l'uso interpuntivo del Trissino, di un'accuratezza quasi maniacale, attentissimo a costruire rigorose geometrie sintattiche, si colloca senza dubbio in una posizione di estrema avanguardia rispetto alle costumanze trasandate, approssimative e contraddittorie del suo tempo (basta affrontarlo – per averne un'idea – con quello degli autografi ariosteschi), anticipando per molti aspetti (e anzi con più spietato rigore) le soluzioni che si affermeranno appena nel tardo Cinquecento. Cancellarlo del tutto non significa forse annullare un tratto qualificante della ricerca e sperimentazione trissiniana? Non ne costituisce forse un carattere distintivo – e non soltanto indizio scientifico, ma spia caratteriale, sintomo psicologico – al pari delle «nuove lettere»? E come tale non merita di essere conservato, e anzi fedelmente riprodotto? È vero che di gran parte degli scritti del Trissino sulla lingua esiste una buona ristampa anastatica (G. G. TRISSINO, *On the Italian language 1524-29*, Menston, The Scholar Press [«European linguistics 1480-1700», A collection of facsimile reprints selected and edited by C. R. Alston], 1970), ma ad essa mancano i *Dubbi grammaticali* (così come alla presente raccolta la versione del dantesco *De la volgare eloquenzia* e l'*Alfabeto* del 1529 [che solo in anastatica si poteva dare]) e mancano soprattutto quei corredi interpretativi, che il Castelvecchi ha così ben impiantato, opportuni a una compiuta intelligenza dei testi.

Qualche riserva specifica particolarmente sull'*Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana*, che, com'è noto, fu pubblicata nel 1524 e poi di nuovo nel 1529 con sensibili varianti. Castelvecchi opta per la redazione finale, conservando fra parentesi quadre i brani del 1524 in seguito soppressi e presentando fra parentesi acute i brani che compaiono per la prima volta nel 1529; le varianti minori trovano luogo nella *Nota al testo*. Ho sempre avuto avversione per le edizioni dia-

sistematiche, i cui testi periclitano sempre nei saltelli di una fastidiosa contaminazione. In questo caso, considerata l'esiguità dell'opericciola, la soluzione ottimale sarebbe quella di dare a fronte per intero i due stati. Ma forse le scelte dell'editore hanno prevaricato quelle del curatore, imponendo soluzioni più economiche. Quello che è certo è che, farcendo l'*Epistola* del 1529 con le spuntature del 1524, non solo si discriminano e si disperdono le varianti (parte a testo, parte nella *Nota*), ma si genera un'incresciosa alternanza di sistemi ortografici, perché – è ovvio – il testo segue il sistema del 1529, mentre i brani fra parentesi quadre conservano la forma del 1524. Le differenze – nel caso dell'*Epistola* – non sono enormi, ma vi sono, e sono avvertibili.

Queste le divergenze che devo esprimere sull'edizione; che, come si vede, sono divergenze di metodo più che di merito. Bisogna riconoscere, infatti, che una volta operate le sue scelte, Castelvecchi si rivela curatore scrupoloso e coerente, abile impaginatore, accorto ermenuta.

FRANCESCO GUICCIARDINI, *Ricordi*, a cura di Giorgio Masi, Milano, Mursia («G.U.M.», n.s., 240), 1994, 264 pp.[11]

A fronte dell'appassionato Machiavelli, un inveterato luogo comune ci raffigura un Guicciardini gelido e riflessivo, distaccato e raziocinante, illuminato dal raggio fermo e quasi crudele di un intelletto che non conosce indulgenze né smarrimenti. Un luogo comune, ripeto, perché le sue passioni ed i suoi entusiasmi il Guicciardini li visse e li bruciò nel fuoco di un'avventura politica senza eguali allora in Italia e solo dopo il fallimento e il disincanto (*post res perditas*, proprio come il Machiavelli) si rassegnò al ruolo – che non si era scelto – del pensatore e dello storico, dell'intellettuale che solo in margine può ancora intervenire nella realtà del suo tempo. La fervida e generosa utopia che infiammò il suo fare politica nel momento più alto non escluse mai, per altro, l'intima necessità della sosta meditativa: non di un *otium* filosofico o letterario appartato dai quotidiani *negotia*, ricreazione dell'animo provato, bensì proprio il bisogno di ricavare una lezione, una norma, un progetto dalla viva esperienza delle cose. Non a caso gli incunaboli dei *Ricordi* (nell'accezione antica di 'avvertimenti', 'consigli', ben differenziata da quella che si attribuiva allora a *ricordanze*), i primi abbozzi dei suoi pensieri, designati con le sigle Q1 e Q2, coincidono con la sua prima esperienza politica di rilievo, l'ambasceria spagnola del 1512. E il testo cresceva – in parallelo alla sua fortunata carriera politica – con il crescere e l'allargarsi del suo monitoraggio attivo della realtà, del suo pragmatico rilevamento delle vibratili isoipse dell'umano com-

[11] «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, a. XCVIII, 3 (settembre-dicembre 1994), pp. 212-213.

portamento. Così, già prima del 1525, al tempo del suo energico governo della Romagna, la raccolta aveva preso corpo e spessore (redazione A), articolandosi in una già avanzata complessità di percorsi e di idee. Ma è soltanto dopo la catastrofe del 1527 (la catastrofe che si era affannosamente adoperato a stornare, scontrandosi tragicamente contro la brutale inerzia della materia) che l'opera riceve un'accelerazione decisiva e la definitiva coloritura ideologica. Del 1528 è la redazione B, del 1530 la redazione C, quando il Guicciardini assiste, appartato e impotente, all'assedio di Firenze.

Il problema capitale (e controverso) di un'edizione dei *Ricordi* è proprio quello di conservare la dialettica dei tempi e degli eventi (oltre che delle idee) senza appesantire in modo intollerabile la lettura, senza confondere la percezione unitaria dell'opera. La soluzione che ne ha offerto Giorgio Masi è un ragionevole compromesso. Chi vorrà vagliare nella sua più minuta completezza la variantistica del testo dovrà continuare a rivolgersi all'edizione critica di Raffaele Spongano, che il Masi sostanzialmente riproduce con qualche intelligente ritocco, accogliendone la «più scorrevole» grafia ortofonica (da parte nostra un solo minimo appunto: perché conservare l'integrazione *mode⟨re⟩rebbe*? basterebbe trascrivere [ortofonicamente] *moderrebbe*). Chi si accontenta di tenere sotto controllo gli aspetti principali della dinamica testuale, potrà servirsi di questa economica ma pregevole edizione, che ha il vantaggio – rispetto ad altre soluzioni – di consentire di visualizzare in un solo colpo d'occhio lo sviluppo redazionale. A testo va – naturalmente – la lezione di C. Ad ogni singolo *ricordo* segue in corpo ridotto la redazione B (se esiste e se offre varianti apprezzabili). Qualora esistano e offrano varianti apprezzabili, si riportano anche le redazioni precedenti, disponendo su tre colonne Q, A e B. I ricordi periti nel cammino e non accolti in C sono proposti in appendice. Il lettore che si disinteressa della storia del testo può scorrere senza difficoltà la redazione definitiva. Complessivamente il sistema sembra funzionare, nei limiti strutturali del veicolo cartaceo (una soluzione più efficiente potrebbe venire dall'editoria elettronica). Il com-

mento – forse il migliore che sia stato prodotto – merita un encomio speciale per la quantità e qualità dei riscontri.

Le storie di Giulietta e Romeo, a cura di Angelo Romano, Roma, Salerno Editrice («Omikron», 46), 1993, 2 tt., 726 pp.[12]

La tragica storia di Giulietta e Romeo, animatrice di uno dei più celebri drammi del teatro universale, viene ovviamente dall'Italia, sia pure attraverso una fuga vertiginosa di mediazioni linguistiche e letterarie. Shakespeare, infatti, si ispirò al rifacimento inglese di Arthur Brooke (1562) di una traduzione francese di una novella del Bandello. Ma già prima dell'edizione della novella bandelliana esisteva una tradizione testuale che aveva radicato la vicenda degli infelici amanti di Verona nell'"immaginario collettivo". Per primo fu Luigi da Porto (1485-1529), singolare figura di poeta-soldato, a dare veste letteraria alla "romantica" storia, elaborandone due versioni, entrambe a stampa dopo la morte dell'autore: l'*Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti con la loro pietosa morte, intervenuta già nella città di Verona nel tempo del signor Bartolomeo Della Scala* (Venezia, Bindoni, 1530/31) e *La Giulietta* (Venezia, Marcolini, 1539). I due testi costituiscono la prima sezione del primo tomo (*La novella di Luigi Da Porto*) della silloge oggi approntata da Angelo Romano. La seconda sezione accoglie le *Imitazioni italiane della novella di Luigi Da Porto* e cioè, oltre alla novella di Matteo Bandello (edita per la prima volta nel 1554 nella seconda parte delle sue *Novelle* [II 9], ma di concepimento assai anteriore), l'adattamento poetico in ottave *L'infelice amore de i due fedelissimi amanti Giulia e Romeo* (Venezia, Giolito, 1553) ad opera di Gherardo Boldieri e la tragedia *L'Adriana* del poligrafo veneziano Luigi Groto, detto il Cieco

[12] «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, a. XCVIII, 1-2 (gennaio-agosto 1994), pp. 294-295.

d'Adria (1541-1585), della quale non si conoscono rappresentazioni sceniche, ma che fu pubblicata nel 1578 (Venezia, Tazzi), un ventennio in anticipo su Shakespare.

Nel secondo tomo dell'opera (siglato da un'inopinata definizione di *Appendice*: un'appendice di 300 pp.) l'intertestualità che caratterizza il primo si fa ancor più marcata. Non si segue più la diffusione (in area italiana) di una storia che ha un preciso profilo narrativo e puntuali costanti circostanziali, ma si ritesse un contesto di isotopie narratologiche che coinvolge una vastissima tradizione letteraria, nella quale la storia di Giulietta e Romeo felicemente si installa e della quale probabilmente si nutre. Le isotopie sono proposte attraverso la riproduzione di testi il più possibile completi (talora notissimi, talora affatto oscuri), lasciando al lettore (edotto ma non coartato) ampia possibilità di manovra e di parcheggio. Da questa pluralità testuale il titolo: non *Storia*, ma *Storie*.

La prima sezione (*Esempi di morte apparente causata da sonnifero* [il motivo vulgatissimo della *morte vivante*]) accoglie episodi degli *Amori di Anzia e Abrocome* di Senofonte Efesio e del *Cligès* di Chrétien de Troyes, oltre a novelle di Giovanni Sercambi (*De pauco sentimento domini*, *Novelliere*, exemplo CLV), di Gentile Sermini (*Novelle*, I), di Masuccio Salernitano (*Novellino*, XXXIII), di Giovan Battista Giraldi Cinzio (*Ecatommiti*, I III 5). La seconda sezione (*Esempi di morte apparente, imprevista e accidentale*) comprende la XIII questione d'amore del IV libro del *Filocolo* di Giovanni Boccaccio, la novella X 4 del *Decameron* (Gentile e Catalina), il cantare anonimo *Storia di Ginevra degli Almieri*, la novella di Gerardo ed Elena del Bandello (*Novelle*, II 41), la novella di Niccolò e Lucina di Ortensio Lando (*Novelle*, VIII). La terza sezione (*Esempi di infelici amori giovanili*) annovera la novella di Girolamo e Salvestra del Boccaccio (*Decameron*, IV 8), la novella di Loisi e Martina di Masuccio (*Novellino*, XXXI), la *Istorietta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Bondelmonti* di Leon Battista Alberti, il cantare anonimo di *Ippolito e Dianora*, l'anonima novella di *Iulia e Pruneo*, il poemetto *De dui amanti* di Gasparo Visconti. Infine la sezione

quarta (*Precedenti classici*) propone il cantare *Istoria di Pirramo e Tisbe* (da OVID. *Metam*. IV 55-166) ed *Ero e Leandro* di Museo.

In conclusione: i due tomi assemblati da Angelo Romano sono ben più di un'antologia tematica; sono un autentico laboratorio di ricerca che mette a disposizione di chi voglia farne uso una ricca congerie di materiali orientati, godibili di per sé, ma fruttuosi di sviluppi per chi non voglia farne una semplice lettura; sono, in definitiva, qualcosa che assomiglia molto – se l'espressione è ammissibile – a un ipertesto cartaceo, e cioè a uno dei modelli cognitivi più aggiornati e promettenti. Tanto più interessante, dunque, risulta la proposta editoriale. Naturalmente l'inventario tematico e narrativo è espandibile *ad libitum* oltre i confini qui tracciati (mi viene in mente l'episodio del finto veneficio di APUL. *Metam*. X, con le sue proiezioni volgari). Ma per forza di cose si saranno dovute operare scelte e accettare rinunce.

GALEAZZO FLAVIO CAPRA, *Della eccellenza e dignità delle donne*, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni («"Europa delle corti", Centro studi sulle società di antico regime – Biblioteca del Cinquecento», 40), 1988, 152 pp.[13]

Certamente ignoto ai più e poco familiare finanche ai più strenui ed agguerriti "addetti ai lavori", Galeazzo Flavio Capra (o Capella, secondo la variante umanistica di rito) ebbe nome tutt'altro che oscuro presso i contemporanei e i posteri più prossimi, se pur prevalentemente nel settore della politica attiva e della storiografia. Egli infatti, rampollo di schiatta milanese di rango equestre, fu «dapprima segretario del cancelliere Girolamo Morone [consacrato alla memoria storica soprattutto perché ideatore di una celebre e sfortunata congiura anticesarea], poi [fu] consigliere segreto e ambasciatore del duca Francesco II» Sforza, infine fu confermato «ai vertici della nuova cancelleria» dal medesimo Carlo V, quando lo stato fu annesso direttamente alla corona di Spagna (p. 5). Questa sua diretta esperienza e privilegiata cognizione dei complicati maneggi e dei burrascosi successi della cosa pubblica, in uno dei gangli vitali della politica della prima metà del Cinquecento, gli consentì di redigere «ponderosi» *Commentarii* latini sulle vicende del ducato di Milano nel critico decennio 1521-1530 (cui tenne dietro un *De bello mussiano*, nel segno di Sallustio), che furono più volte ristampati fino al Settecento e conobbero una larga fortuna europea, confortata dal consenso di lettori del prestigio di un Lutero e di un Guicciardini.

Ben diversa fortuna toccò invece all'opuscolo volgare che Maria Luisa Doglio, provetta editrice di testi rinascimentali,

[13] «Filologia e critica», XIII, 3 (settembre-dicembre 1988), pp. 447-450.

riporta adesso alla luce e che si fregia del titolo ambizioso *Della eccellenza e dignità delle donne*: opuscolo stampato a brevissima distanza a Roma nel 1525 e a Venezia nel 1526 (se la data non va intesa *more veneto* – cioè *ab incarnatione* – e quindi riportata anch'essa all'anno precedente) e rifuso poi nel 1533 in una più vasta *Anthropologia* (o «ragionamento della natura umana»), dialogo in tre libri sulla natura dell'uomo, su quella della donna e sulla miseria di entrambi. Il «libretto» del 1525, infatti, non conobbe ristampe, né – c'è da credere – convinti estimatori, tanto che cadde presto nel più completo oblio.

Ma l'operetta del Capra meriterà qualche attenzione, non foss'altro che per una sorta di primato che l'autore stesso per sé rivendicava, allorché, dichiarando di voler «dimostrare a ognuno, anzi fare toccar con mano, quanta sia la nobilità de le donne e quanto di gran lunga siano degli uomini più degne» (p. 62), subito a proprio merito argutamente aggiungeva: «Opera forse già da altri tentata, ma in sì rozzo stile scritta che per aventura, se non è dal suo autore, non sarà da alcuno altro tocca mai, conciosia che non mi pare ragionevole sì favorevole materia a l'amorose donne scrivere in parlar latino e massimamente in quella latina, anzi rozezza, in cui si hanno eletto scrivere questi baccalari de' frati i suoi sofismi per meglio chiarirne de l'inezie loro» (pp. 62-63); egli, al contrario, «considerando quanta trascuragine sia scrivere cosa che non possa con qualche diletto i lettori intertenere, aveva voluto questo suo picciolo libretto in prosa volgare scrivere, acciò meglio da ognuno fusse inteso e se non per altro, almen per la novità de la materia non fusse disgradevole» (p. 63). D'altro canto, la «novità» dell'impresa, più volte ribadita, e la sua destinazione a un pubblico eterogeneo giustificava la scelta di uno stile non illustre e solenne, bensì dimesso o umile addirittura: sono persuaso, afferma in merito l'autore, di «trovare iscusazione [...], se con quella eleganza e altezza di stile che desideraria la dottrina e ingegno de alcuni, così uomini como femine, non scriverò questo mio libretto, imperò ch'io spero giudicaranno questa materia non comportare quella sonorità de le clausole e quelle sentenze egregie che forse vorrebono. Ma se compensa-

ranno la novità de la cosa con la bassezza del stile, non dubito che o in tutto o almeno in gran parte non restino sodisfatti» (p. 67).

Nocque al successo dell'opuscolo la sua impostazione consapevolmente paradossale, che capovolge l'assunto di una millenaria tradizione misogina e brucia le asserzioni stesse della più prossima apologetica muliebre, proponendosi di dimostrare per ragioni, autori ed esempi non la sola «dignità», bensì l'«eccellenza» della donna: non la parità con l'antagonista maschile, ma la sua superiorità (pregando, insinuante e mellifluo: «Solo una grazia voglio da le donne di questa mia fatica, che conoscendo per me di quanta eccellenza sono dotate, non insuperbiscano, imperò che la umanitate è de le prime e più grate virtù vi siano» [p. 63]). Il che evidentemente era troppo anche per una società e per una cultura, come quella del Rinascimento italiano, che pur così nuovi spazi e prerogative concedeva all'emancipazione della donna. Proprio in quel contesto di radicale mutamento di ruolo e d'immagine il discorso del Capra (che a tratti non riesce a mascherare gli schematismi della formale esercitazione retorica, della scolastica applicazione ad un "partito preso") finisce col rivelarsi profondamente ambiguo, non potendo esimersi dal promuovere a virtù capitali del suo panegirismo a tutti i costi non solo le virtù di energia e di intelligenza di regine e di sapienti, ma anche le virtù oscure della donna passiva e paziente, amorosa e sottomessa, pia e pudibonda, custode della casa e dei figli: componendo un ritratto nel quale alle donne «valorose» del suo tempo doveva ripugnare assai di riconoscersi.

Tutto ciò, insieme a un diffuso grigiore espressivo (in una lingua ignara ancora del Bembo), insieme alle inerzie strutturali indotte dagli artifici della dialettica e della retorica di scuola, rende ragione della magra fortuna del «libretto» e della considerazione tutto sommato modesta nella quale anche a noi pare si debba in definitiva collocarlo. Il nostro favore andrà piuttosto ai meriti della curatrice: a cominciare dalla bella introduzione, che appare ben informata e ben ragionata (purtroppo proprio la parte moderna – dal Boccaccio in poi – nella

storia della trattatistica muliebre si assottiglia e quasi svanisce: in funzione, certo, di ricerche ancora da espletare); per continuare con il dottissimo commento, preciso ed anzi implacabile nell'elucidare le "fonti" e i "riscontri" del testo.

Qualche minima perplessità suscita la lettura del testo medesimo. Spigolando qua e là: a p. 62 («[...] sperano essere forse da più essi istimati [...]») il soggetto *essi* appare superfluo (è già espresso in precedenza) e di dubbia collocazione: se fosse un *existimati* > *essistimati*? A p. 65 non riesco a trovare un senso al discorso: «Dicono la femina ancora quanto al luoco esser men degna, perciò che ella è sottoposta e l'uomo sta sopra, se forse alcuna per essere *di a statura* non montasse a cavallo secondo il precetto d'Ovidio [...]» (*di* [*più alt*]*a statura?*). Alle pp. 66-67 («si reputaranno a gloria esser uniti da sì nobili vincitrici») mi sembra più che sospetto quell'*uniti*, da emendare senz'altro in *vinti* (*uinti* > *uniti*, con una tipica inversione dei caratteri tipografici). A p. 70 («biastemano Dio e santi») sarà meglio pensare ad un articolo ellittico (*Dio e' santi*); lo stesso a p. 77: «avendo prima preparate a tempi suoi le cose [...]», da scrivere *a' tempi*, e a p. 79: «de quali» = *de' quali*. In altri due casi converrebbe far uso di un accento diacritico: «E se tu voi [= *vòi*] per conclusione un bello argumento de la donnesca onestà [...]» (p. 80); «Ma como poi [= *pòi*] tu pensar che non si sappia mai?» (p. 82). Ci pare, invece, che non si possa conservare l'accento in una scrizione siffatta: «Conciòsia adunque che [...]» (p. 99). Qualche altra lievissima menda sarà da imputare a svista tipografica.

Completano il volume – oltre a doviziosi indici: degli autori e delle opere citate, dei luoghi e delle persone – utilissimi *Annali*, che «presentano, in ordine cronologico, le opere più importanti e incisive che non solo precedono il trattato del Capra, ma costituiscono i presupposti, le fonti, i «modelli specifici», i segmenti e le articolazioni fondamentali per il "genere" della trattatistica sulla donna quale si configura peculiarmente dopo il terzo decennio del Cinquecento» (p. 113). Essi includono i titoli delle opere a stampa pubblicate entro il 1528, anno della *princeps* del *Cortegiano* di Baldesar Castiglione, che la cu-

ratrice ritiene data discriminante nella storia della trattatistica sulla donna. Ora, la stessa Doglio è perfettamente consapevole dei limiti dell'impresa («[...] questi *Annali*, naturalmente parziali e provvisori, prima tappa di una ricerca a tempi lunghi [...]» [p. 113]) e quindi qualsiasi appunto sarebbe fuor di luogo se non avesse – come noi l'intendiamo – il senso di una proposta in funzione di un lavoro da compiere.

Anzitutto suscita qualche sconcerto la confezione formale dell'elenco, a partire dalla rinuncia al corsivo per le titolazioni, del tutto ingiustificata; per continuare con le incertezze e le oscillazioni nel sistema di trascrizione; per finire con qualche inesattezza e travisamento nella registrazione di alcuni titoli: valgano ad esempio *I ritratti delle bellissime donne d'Italia* del Trissino (p. 123), che la stampa arrighiana del 1524 (l'unica "autorizzata") titola semplicemente: I RITRATTI DEL / TRISSINO. Poi, non sapremmo dire se il 1528 si possa considerare davvero una data capitale e discriminante (ma, in ogni caso, non si dovevano riportare le opere «che precedono il trattato del Capra» e «costituiscono i presupposti» del "genere"? perché allora non fermarsi al 1525?); di certo, chiunque abbia una qualche familiarità con la storia del testo del *Cortegiano* (Ghinassi *docet*) sa bene che la problematica della «donna di palazzo» si era accesa ben presto nella meditazione castiglionesca, almeno fin dal tempo di quell'epistola al Frisio in difesa delle donne che doveva costituire una sorta d'appendice ai primi abbozzi dell'opera maggiore, e sa quanto intensamente le varie stesure di questa abbiano circolato manoscritte e con quale fervore fossero desiderate e richieste (al punto che qualcuno pensò di farne un'edizione clandestina). C'era dunque una società letteraria che aveva goduto delle primizie del *Cortegiano* ben avanti la stampa: di fronte a questo dato quanto senso conserva un discrimine al 1528? Ma certo l'inclusione negli *Annali* di opere rimaste manoscritte o pubblicate per la prima volta in epoca moderna avrebbe causato non poche complicazioni e suscitato problemi (anche d'ordine pratico) forse insolubili. Tuttavia, con annali così redatti sfuggono elementi tutt'altro che trascurabili. Sarà, *exempli gratia*, una coincidenza

insignificante il fatto che Agnolo Firenzuola indirizzi a Claudio Tolomei un'*Epistola in lode delle donne* in data 7 febbraio 1525, l'anno stesso della *princeps* del Capra? L'*Epistola* fu pubblicata solamente postuma nel 1548, e a questa data dovrebbe entrare in ipotetici annali, ma non vi è dubbio che una sua corretta interpretazione non potrebbe che riferirsi al 1525, quando il Capra rivendicava una così coraggiosa «novità».

Qualche altra osservazione alla rinfusa. Poiché negli *Annali* si registrano i classici (Plutarco, Ippocrate, Galeno...), perché non c'è Giovenale (magari con il suo traduttore Sommariva)? perché non Ovidio? perché non Senofonte? Per non dire Aristotele e Platone. Perché non ci sono i padri della Chiesa, dei quali pur si discetta nell'introduzione? Perché non ci sono i testi della tradizione ascetica e scolastica? Se c'e il *Carcere d'amore* di Diego de San Pedro, perché non c'è la *Celestina* di Ferdinando de Rojas? Se ci sono gli *Asolani*, perché non ci sono i neoplatonici fiorentini? Se ci sono testi di letteratura amena (come le varie *Malizie delle femine*, ecc.), perché non facezie, novelle, romanzi (come il *Peregrino* del Caviceo, con le sue "questioni d'amore")? Se c'e il *De claris mulieribus* del Boccaccio, perché non il *Corbaccio*? Se ci sono i *Ritratti* del Trissino, perché non ci sono le *Immagini* di Luciano, che ne costituiscono il modello? Mancano, in ogni caso, il *De secretis mulierum* di Alberto Magno (ed. 1501) e l'*Utrum deceat sapientem ducere uxorem an in caelibatu vivere* di Antonio Vinciguerra (ed. 1495; rist. 1527). Se non può esservi il *Manganello*, inedito – pare – fino a Cinquecento inoltrato, non dovrebbe mancare la *Reprensione contra Manganello* di Antonio Cornazano, edita nei primi anni del Cinquecento (inedito a tutt'oggi, che si sappia, è il *De mulieribus admirandis* dello stesso Cornazano). Non dovrebbe mancare, soprattutto, la massiccia tradizione antiamorosa degli umanisti: non solo l'Alberti, ma almeno il Platina del *Dialogus contra amores*, l'Edo degli *Anterici*, il Fregoso dell'*Anteros*.

Zanitonella sive Innamoramentum Zaninae et Tonelli, di TEOFILO FOLENGO, introduzione di Maurizio Cucchi, versione italiana di Franco Loi, Milano, Mondadori («Oscar poesia», 1), 1984, 124 pp.[14]

Beatrice aveva nove anni quando apparve, gloriosa in un abito sanguigno, a signoreggiare l'anima di Dante; il giorno di Pasqua del 1327, in benedetto punto, Laura si mostrò agli occhi abbacinati del Petrarca nella chiesa di Santa Chiara ad Avignone; Iulo, che inseguiva una candida cerva, riscontrò in un prato variopinto Simonetta vestita di un velo candido e fiorito. Non si sa che aspetto avesse Giannina (o, a dir meglio, Zanina, «Petri Gambonis filia») o a quale opra femminile intenta fosse quando il *bolzoniger* Cupido trapassò la *corada* di Tonello (ci è noto, invece, che facesse il meschino, trafitto a tradimento quando meno si guardava: «Solus solettus stabam colegatus in umbra, / pascebamque meas virda per arva capras. / Nulla travaiabant vodam pensiria mentem, / nullaque cogebat cura gratare caput»). E difatti nella *Zanitonella* (*sive Innamoramentum Zaninae et Tonelli*) Giannina è piuttosto un'assenza che non una presenza: irraggiungibile, sfuggente, si manifesta appena in obliqui sorrisi («Vix et apena tuum vidi gregnare bochinum, / illico balestram discaricavit Amor») ed occhiate pungenti («O Zannina meo plus stralusenta badilo, / cur sguardaduris me, traditora, feris?») o, al massimo dell'indisponenza, tutta ringalluzzita di femminile superbia («[...] unde superbescit, nostrisque altera cadenis / alzatam portat crestam beccumque levatum, / ut galina solet, si grossum fecerit ovum»). Onnipresente è invece lui, Tonello, che canta le pe-

[14] «Antologia Vieusseux», XX, 4, n. 76 (ottobre-dicembre 1984), pp. 152-154.

ne e i dispetti dell'amore, attingendo, piuttosto che a un letterato calamaio, a un'infame 'bottazzo' («Et quamvis mea sit qua scribo penna badilus / zappaque callosas det celebrata manus, / et licet inchiostri mihi sit calamare botazzus, / quem sugo [...]»). Ma se il favoloso Orfeo fu principe e sommo cantore sulla cetra (anzi, la *schitara*) e con la musica diede senso e vita agli oggetti inanimati e rese placabili e mansuete le fiere più crude, il rustico Tonello non gli è da meno con la piva: «Non ego mancum facio Tonellus: / vix pivae flatu repleo botazzum, / et lili blirum digiti comenzant, / omnia saltant. / Per domum ballant tavolae, cadreghae, / guindali, naspi, gramolae, buratti, / scamna, lettirae, simul huc et illuc / mille zavattae». Un'allegra, indiavolata animazione, un'irresistibile moresca percorre nel profondo questo mondo di affettuosi ciarpami, il brivido di un vitalismo tellurico e quasi demoniaco infrange le regole banali del buon senso e le leggi mortificanti dell'assetto sociale. L'ebrezza dell'*Eccloga de imbriacatura* («[...] oh vadit tot mundus atornum! / quo casamenta volant? quo caprae, quo mea vacca? / quo mea vacca, inquam, volat alta viamque menatur? / [...] / O quot quot pegorae pascendo per aera vadunt / turchinamque gerunt lanam, montonus azurrus / sturlat cum vacca virda [...]») sarà soltanto il fastigio trionfale di una liberazione che lievita dai primordii del volume e sprigiona sapidi umori terrestri nel nitore della più classica poesia, la fonesi arguta di un commercio vernacolare nella solenne articolazione della *gramatica*, un controcanto basso e sgangherato all'algente melodia della tradizione illustre.

Del risultato può essere esempio calzante la microelegia *Di se medesimo*, autentico sonetto (o strambotto) in distici: «Phoebus abandonat terras cascatque sotacquam, / vultque super lectum se colegare suum. / Zappator zappam, bovarus lassat aratrum, / cavaque fossator straccus acasa redit. / Cuncta repossatum ponunt, pennamque nodari, / installatque asinos iam molinara suos. / Quisque aliquem busum cercat qualcumque ripossum, / solus ego tota nocte travaio miser». Ma esempio calzante è soprattutto lui, Tonello, bifolco ammalato di tenerezza, che insegue, meno nobile ma non meno appas-

sionato di Apollo, una Giannina, meno virginea ma non meno dispettosa di Dafne, e la implora (*in alphabetum*, cioè in un'ode saffica le cui strofe, alessandrino artifizio, cominciano con lettere alfabeticamente ordinate) con mesti accenti ovidiani: «Ayme, quo longe scapolas, Zanina? / ayme, cur schenam, traditora, voltas? / ayme, sta mecum, soror, et codognum / accipe pomum. / [...] / Curre planinum, tibi saxa rumpunt / cuncta scarparum sparamenta, solas: / cancar ortighis veniat, quod ipsae / crura cruentant». Scorato, infine, prostrato dall'*afannus*, si vuol impiccare con la cavezza della propria cavalla («guardiam campis faciam seguram / gutture pesus»), ma è distolto dal suo proposito dal sopraggiungere di Salvigno e si scaglia contro il conculcato libero arbitrio – o meglio, contro il *liber arbitrii*, il 'libro di arbitrio', che non si sa chi l'abbia scritto né chi lo possegga, neppure le più celebri e fornite biblioteche di Roma e Venezia: siamo nel clima delle contese luterane e Merlin Cocaio non sdegna di occhieggiare ai temi che appassionavano e tormentavano la sua irrequieta esistenza, di convento in convento e dalla tonsura al laicato, alla tonsura di nuovo. Severamente redarguito da Salvigno («Fac sennum matti, deh lassa, Tonelle, talopram, / nec secchiam merdae tandem cascabis in unam»), Tonello rigetta i saggi ammonimenti (tanta «circumparlatio» dell'amico «per dextram intrans laevam passavit orecchiam») e replica l'antica lezione cortese (attecchita, ormai, anche in contado) dell'Amore come principio di gentilezza («quid est Virtus nisi germen Amoris?»); e, a chi gli mostra sconfortato le vacche coperte di escrementi e i campi ridotti in pantani per l'incuria dell'innamorato, risponde, nobilmente, di cercare nella bellezza terrena attraverso Amore una platonica «summa Dei beltas», certo più appetibile di qualsiasi vacca; e agli inviti a un temperato ardore ribatte con Virgilio che «Amor omnia vincit».

Verrà poi il momento della resipiscenza e del disamore (né il suicidio poteva esser altro che un farsesco proponimento), ma il "contrasto" fra l'amorevole (ma presto stizzito e infine rassegnato) Salvigno e l'ostinato Tonello, con i suoi sottili avvolgimenti degni davvero di una dotta disputa filosofica

(ma «non de cadreghis doctae venit ista Bolognae, / non Pomponazzi processit ab ore Peretti; / talia nec donant zappae, nec aratra saputis; / solus Amor docuit»), resta uno dei momenti più apertamente godibili della pur godibilissima operetta, per il raffinato bilanciamento dei motivi parodistici e sarcastici (con il sistematico richiamo alle ragioni umili e persino sordide dell'esistenza, contrapposto alla fuga obliviosa dei sogni acculturati) con l'affettuosa simpatia per un amore assurdo, che non conosce misura né calcolo, e per l'umanissimo candore che, a dispetto della divisa farsesca, si deve riconoscere all'infelice Tonello. E la *Zanitonella* è opera forse meno geniale del *Baldus*, ma certo, nelle sue più modeste e raffinate dimensioni, di una grazia insuperabile, talvolta persino leziosa, e di una così sicura coerenza che anche la più ardita trasgressione linguistica e l'insulto più sguaiato alla norma letteraria finiscono col comporsi in un personalissimo e controllatissimo «equilibrio strutturale e stilistico» (come dice Maurizio Cucchi): dal caos delle forme incrociate (e Folengo volle appunto rappresentarsi in un'opera emblematicamente intitolata *Caos di Triperuno*) all'armonia di un mirabile ordine superiore.

La versione del testo originale che correda l'edizione sulla quale ci stiamo esercitando (e che si vuole poetica e non si capisce se sia in metrica barbara o in versi liberi o tutt'e due nello stesso tempo o alternativamente o che altro) è, a dir poco, deprecabile. Le versioni poetiche sono prerogativa dei poeti; chi poeta non è dovrebbe avere il buon gusto o il buon senso di attenersi alla lettera (se è capace d'intenderla) e alla santa umiltà della prosa.

Sonetti lussuriosi e altre opere di PIETRO ARETINO, *illustrati dai frammenti dei disegni di Giulio Romano*, a cura di Piero Lorenzoni e Marco Fagioli, Roma, Savelli, 1980, pp. 141-XXVII.
Sonetti lussuriosi e pasquinate, con appendice di *Altri sonetti lussuriosi*, *Dubbi amorosi*, *Altri dubbi amorosi*, di PIETRO ARETINO, con un saggio di Guillaume Apollinaire, a cura di Maria Beatrice Sirolesi, Roma, Newton Compton, 1980, pp. 190.
Sonetti lussuriosi e pasquinate di PIETRO ARETINO, con un saggio di Guillaume Apollinaire, La Spezia, Club del Libro F.lli Melita, 1981, 190 pp.[15]

Sorprese un poco ed incuriosì l'autore di queste note la comparsa simultanea sul mercato librario dell'ultimo biennio di tre edizioni dei *Sonetti lussuriosi* dell'Aretino: edizioni "popolari", non rivolte all'utenza selezionata degli studiosi, ma offerte al consumo diffuso di un'udienza comune. Ci si chiedeva quale mai acuta indagine di mercato avesse potuto accertare negli italiani degli anni ottanta le pulsioni libertine di un pubblico di *curieux* – come si diceva un tempo –, incline alla degustazione di una lettura clandestina qual è stata da sempre quella dell'opuscolo aretiniano. Anche a un esame superficiale, tuttavia, appariva evidente che la stampa dei Fratelli Melita era copia conforme (copertina e frontespizio esclusi, ovviamente) della Newton Compton: tipica operazione di sottobosco editoriale, mirante a piazzare il volume nell'appetitoso circuito dei *remainders*. Previa opportuna maggiorazione del prezzo, s'intende. Ma anche espunto dalla nostra attenzione

[15] «Antologia Vieusseux», XVI, 4, n. 64 (ottobre-dicembre 1981), pp. 109-110.

questo poco limpido volume, permane una coincidenza significativa, che merita un qualche approfondimento.

Ferma restando la perfetta inabilità dei curatori delle due stampe originali a darci un testo appena attendibile dei *Sonetti* (riproducono, entrambe meccanicamente, quello procurato nel 1882 da Alcide Bonneau per l'editore parigino Liseux: un testo assai periclitante, anche se il meno adulterato di un'infausta tradizione), si registrano, fra queste, nette divergenze di contenuto e di motivazioni. La stampa della Newton Compton si inserisce, anzitutto, in un preciso piano editoriale che dell'Aretino aveva già portato alla pubblicazione, in veste senz'altro accettabile, di *Tutto il teatro* («Paperbacks teatro» 6, 1974, a cura di Antonio Pinchera, con una nota sulle commedie di Nicola Ciarletta) e a quella, indecorosa, dei *Ragionamenti* («Paperbacks classici» 3, 1972, con introduzione di Alberto Moravia) e mostra di mirare a una vasta proposta di lettura dell'opera aretiniana piuttosto che all'offerta piccante di un episodio privilegiato. A conferma di ciò, il volume, insieme ai 16 sonetti composti a commento di altrettante incisioni di Marcantonio Raimondi (esemplate su disegni di Giulio Romano, che furono nel 1524 occasione di uno scandalo clamoroso) e insieme a un'appendice di quei testi apocrifi (*Altri sonetti lussuriosi*, *Dubbi amorosi*, *Altri dubbi amorosi*) che si depositarono sul nucleo autentico contribuendo a colorire tristemente la leggenda aretiniana, raccoglie prove poetiche di ben diverso significato: quelle pasquinate per il conclave del 1521 e a maligno commento dell'elezione di papa Adriano VI che segnarono l'avventura intellettuale e mondana dell'Aretino assai più che l'episodio marginale dei *Sonetti lussuriosi*. Completa il volume un saggio di Guillaume Apollinaire, a mio parere provincialmente sopravvalutato e piuttosto esemplare delle affinità dell'autore che non valido a scandire un momento memorabile nella storia della critica aretiniana.

Anche la stampa della Savelli mostra di appartenere a un disegno più vasto (in esso la fresca pubblicazione dei *Ragionamenti*); un disegno, per altro, non inteso a campionare un'offerta letteraria dalle voci disparate, bensì, al contrario, tutto

proteso alla sottolineatura della sola produzione erotica. Non a caso il volume riesuma, accanto ai *Sonetti* e ai *Dubbi*, un *Dialogo di Maddalena e Giulia*, squallido repertorio di "positure", che penetrò nella tradizione aretiniana con il titolo furtivo di *Puttana errante*, riscuotendo sorprendente credito presso il Settecento libertino, e del quale il curatore Piero Lorenzoni, «erotologo di fama» (così in quarta di copertina), vanamente si affanna a sostenere l'autenticità. E non a caso chiude la raccolta la riproduzione dell'unica stampa e dei pochi frammenti superstiti delle fatiche del Raimondi, di disegni da esse derivati, di più tarde stampe licenziose, con una nota di Marco Fagioli che documenta la novità figurativa dei disegni di Giulio Romano e delle incisioni del Raimondi, intelligentemente colta dall'Aretino. Nei programmi della Savelli, casa editrice esuberante ed aggressiva, impegnata a rompere le convenzioni di una cultura di benpensanti, il recupero di quei testi (in una serie che riabilita l'*enfer* della letteratura antica e moderna, dai *Carmina priapeia* allo stesso Apollinaire, né disdegna soglie subalterne della gerarchia comunicativa quali il fumetto e la canzone) ha un significato "politico" in quanto proposta provocatoria, intesa a mettere in discussione gli ordinati assetti del potere culturale (inteso come sovrastruttura di un potere reale) e a valorizzare ogni forma di "diverso" e di proibito come manifestazione di resistenza a quegli assetti e a quel potere. Non è, in definitiva, una novità assoluta nella "fortuna" dell'Aretino e non è, certo, un'operazione che si possa pacificamente misurare sull'aristocratica bilancia degli scrupoli filologici o, peggio, di un ipocrita buon gusto. Resta tuttavia, come una patina acre, il sospetto di un'ambiguità di fondo: il disagio di chi istintivamente avversi le lusinghe di un'ideologia mistificata o corriva, abile faccendiera, sotto parvenze oneste, di un grossolano mercato.

Ragionamento. Dialogo, di PIETRO ARETINO, a cura di Paolo Procaccioli, introduzione di Nino Borsellino, Milano, Garzanti («I grandi libri», 311), 1984, XXXIX-520 pp.[16]

Dopo lo strepitoso *revival* libertino dei *Sonetti lussuriosi* (gratificati di cinque edizioni, due delle quali illustrate, negli ultimi quattro anni – ed altre ve ne furono nel 1966 e nel 1975 –: fortuna che risulterebbe fin troppo prodiga, in misura della consistenza letteraria dell'opericciola, se tanto fervore di stampe meritasse più spesso un giudizio di decenza – ma si deve fare eccezione, naturalmente, per il testo approntato da un aretinista emerito quale Giovanni Aquilecchia in «Filologia e critica», VII, 2, maggio-agosto 1982, pp. 267-282) arrivano adesso sul mercato – con assai più apprezzabile opportunità – i *Ragionamenti* di Pietro Aretino in una decentissima edizione economica commentata, che conferma la consueta oculatezza di Garzanti nel pianificare le scelte e le cure anche nei settori "popolari" delle sue iniziative di editore.

Assai più celebre come personaggio che frequentato come scrittore; perseguitato dall'alone fosco di una leggenda infamante («un uomo ben educato non pronunzierebbe il suo nome innanzi a una donna», diceva di lui il pur attento e disponibile De Sanctis), ben poco giustificata, nella realtà, dalla vera sostanza umana del personaggio (che ci appare ormai – dimessi pregiudizi e preclusioni – più cordiale e gustosa che proterva) e dalla stessa spregiudicatezza dei costumi e dei comportamenti (il suo palazzo sul Canal Grande – del quale rifiutava di pagare l'affitto, reputando che il proprietario fosse compensato a sufficienza dall'onore che gli faceva abitando-

[16] «Antologia Vieusseux», XXI, 1, n. 77 (gennaio-marzo 1985), pp. 176-178.

vi –, le sue donne, equivoche alquanto, le sue figlie, naturalmente illegittime, per le quali ebbe tenerissimo affetto, i suoi protetti o clienti – o «leccapiatti / bardassonacci, paggi da taverna», come tempestava implacabile il Berni –, i suoi ricatti, le sue spudoratissime adulazioni, gli attentati crudeli di cui fu bersaglio – non a caso il fastoso ritratto di Tiziano a Pitti, in opulento robone rosso e con la catena di lingue d'oro biforcute donatagli da Francesco I di Francia, è elegantemente guantato: per celare i segni di irose pugnalate –, la sua insaziabile prodigalità, ecc. ecc.) o delle audacie dello scrittore; costretto per secoli a una torbida circolazione clandestina (è divertente l'ipocrita, arcadico anagramma di Partenio Etiro, caro all'editoria secentesca) dopo la precipitosa interdizione inquisitoriale comminatagli subito dopo la morte (a lui che pur aveva fondatamente ambito al cappello rosso dei cardinali di Santa Romana Chiesa e che con le *Opere sacre* si era levato a paladino dell'ortodossia cattolica contro la peste luterana: in verità senza troppi scrupoli dottrinali e trascinato da quella vena di intemperante manipolatore di linguaggi che lo contraddistingue e da quello straordinario successo di pubblico che quasi sempre lo assisté durante la sua vita); il «flagello dei principi» (secondo la fortunata definizione dell'Ariosto, che Pietro non mancò immediatamente di far sua), il «profeta», il «quinto Evangelista», il «secretario del mondo», l'«acerrimus vitiorum et virtutum demonstrator», il «divino» Pietro Aretino, «per divina grazia uomo libero», attende ancora in gran parte, si può dire, di essere letto e assaporato da un vasto pubblico moderno, al quale merita senza dubbio di pervenire.

Per i *Ragionamenti* può essere questa l'occasione propizia (finora frustrata dalla scadente qualità dell'offerta commerciale o, qualora fosse questa pregevole, dal prezzo non precisamente popolare [come l'edizione di Einaudi confezionata con le cure di Guido Davico Bonino] o dalla formula inadatta a un'utenza non specializzata [come il recente *reprint* laterziano della canonica edizione dell'Aquilecchia, spoglio – ahimè – di commento]), come autorizzano a credere i pregi del libretto di Garzanti: vuoi sul versante della presentazione critica, affidata

a un cinquecentista navigato come Nino Borsellino e risolta con acume e con garbo singolare, senza le albagie e le impazienze dello "specialista"; vuoi per gli apparati bibliografici (diligentissimi), il commento (misurato, ma quasi sempre puntuale) e gli indici (copiosi), curati da Paolo Procaccioli (non nuovo, anch'egli, agli studi aretiniani).

Le cure e, anzi, gli scrupoli, che confortano l'edizione, si evidenziano, del resto, fin dal titolo, che abbandona quello tradizionale di *Ragionamenti* e si distacca anche da quello di *Sei giornate* voluto dall'Aquilecchia, per marcare la natura bifronte dell'opera aretinesca. Di due distinte imprese si compone, infatti, il libro: il *Ragionamento della Nanna e della Antonia fatto in Roma sotto una ficaia composto dal divino Aretino per suo capriccio a correzione dei tre stati delle donne*, pubblicato la prima volta nel 1534, e il *Dialogo di messer Pietro Aretino nel quale la Nanna il primo giorno insegna a la Pippa sua figliola a esser puttana, nel secondo gli conta i tradimenti che fanno gli uomini a le meschine che gli credano, nel terzo e ultimo la Nanna e la Pippa sedendo ne l'orto ascoltano la Comare e la Balia che ragionano della ruffianía*, seguito nel 1536, con l'abituale disposizione dell'autore a sfruttare fino all'ultima briciola il successo conseguito e con criteri che a buona ragione si possono dire già pienamente industriali. Due imprese distinte anche per impianto ed orientamento: nella prima (dedicata dall'Aretino «al suo monicchio», lo scimmiotto Bagattino) fondamentalmente narrativa, pur in una vivacissima cornice dialogica (partita, secondo il canone degli *Asolani*, in tre giornate, illustranti lo «stato» delle monache, delle maritate e delle puttane) e pur con una tesi provocatoria (da dimostrare per via di *exempla*) che assegna la palma della moralità precisamente alle puttane («perché la monica tradisce il suo consagramento, e la maritata assassina il santo matrimonio; ma la puttana non la attacca né al monistero né al marito: anzi fa come un soldato che è pagato per far male, e facendolo non si tiene che lo faccia, perché la sua bottega vende quello che ha a vendere»); laddove «il Dialogo è appunto una *institutio*, un *de officiis* della prostituta novizia, in cui però la lezione coincide con l'esemplificazione, anche nella terza e ultima gior-

nata, supplemento al bizzarro trattato che integra la rassegna della vita e costumi della puttana con quelli della ruffiana, il galateo dell'amore venale con quello della seduzione» (p. XXIII). L'aver voluto rispettare anche nel titolo questa fondamentale divergenza del contenuto è proposta degna d'attenzione.

ARETINO, *Lettere*, introduzione, scelta e commento di Paolo Procaccioli, Milano, Rizzoli («B.U.R.», L802), 1991, 2 voll., pp. compl. 1218

Una maledizione secolare incombe sulle *Lettere* di Pietro Aretino. L'unica edizione integrale del testo risale al 1608-1609, in Parigi, appresso Matteo il Maestro, nella strada di San Giacomo, all'insegna dei Quattro Elementi: coraggiosa (e tuttora preziosissima) iniziativa, che approfittava delle rivendicazioni autonomistiche della monarchia e della chiesa francese per infrangere l'interdizione che dal 1559 aveva colpito l'opera aretinesca e contravvenire alla consegna della clandestinità, dell'anonimato, della contraffazione. Dopo di allora le crudeli stelle che signoreggiano il cielo dell'umana tipografia hanno implacabilmente reciso non oltre il compimento del secondo libro il fragile stame di ogni nuova impresa editoriale. Appena al primo libro doveva infrangersi nel 1637 il tentativo dell'editore veneziano Marco Ginammi, che sotto il prudente anagramma di Partenio Etiro si lusingava di dar fuori l'intero *corpus* aretiniano; né oltre osò procedere – a due secoli di distanza – il volume della «Biblioteca rara» Daelli (Milano 1864); al secondo libro invece si arrestava l'edizione procurata da Fausto Nicolini per gli «Scrittori d'Italia» Laterza (Bari 1913-1916), così come l'ambizioso progetto dell'*opera omnia* nel contesto dei «Classici» Mondadori (ormai definitivamente naufragato), che affidava le *Lettere* alle cure di Francesco Flora, con la collaborazione di Alessandro Del Vita per il commento storico (Milano 1960).

Ma forse più che l'inclemenza di un avverso destino si dovrà accusare l'incuria neghittosa, se non l'autentico fastidio, degli uomini di lettere di fronte a un testo faticoso, ingombrante, disamato. Resta esemplare il bilancio scettico e come estenuato che concludeva il lavoro del pur volenteroso Nico-

lini, giunto a riconoscere che insomma «quelle lettere, appunto perché veri e propri articoli di giornale, dovevano subire di necessità la sorte degli articoli di giornale: oggi entusiasmanti una folla plaudente, domani dimenticati»: premessa quanto mai incoraggiante – l'ammissione della natura effimera e del significato contingente dell'oggetto dei propri studi – da parte di chi, per concludere l'impresa, avrebbe dovuto accingersi di buona lena a raddoppiare gli sforzi compiuti.

Così gli ultimi quattro libri delle *Lettere* restavano consegnati, per una circolazione più agevole di quella consentita dalle stampe antiche, alle avare concessioni delle poche antologie, inclini – com'è naturale – ad attingere in prevalenza alla vulgata dei primi due e ad accreditare l'opinione comune di uno scrittore sempre più "commerciale" e ripetitivo. Una riserva ricchissima di materiali – in sé non sempre auriferi, beninteso, ma preziosi almeno per l'abbondanza e la varietà delle concrezioni – permaneva di fatto sequestrata ai più ed esposta a esplorazioni difficoltose e periclitanti: basti pensare che cosa significa per un testo di questa natura effusiva e di queste dilatate proporzoni l'assenza di un indice analitico, per non dire di un elementare commento.

Né l'indice analitico (anzi un *Indice sommario degli argomenti* e un *Indice ragionato dei destinatari e dei personaggi citati*, che è un'autentica piccola enciclopedia biografica, nella quale non è escluso che si facciano piccole o grandi, ma comunque gustose scoperte) né il commento (assai più che elementare) fanno difetto all'antologia approntata per la «Biblioteca Universale Rizzoli» da un aretinista ormai collaudato quale si deve ritenere a pieno titolo Paolo Procaccioli. Un'antologia – si deve subito attestare – che ha poco in comune con le altre finora allestite. Anzitutto per la larghezza senza confronto della selezione: due volumi, un migliaio di pagine di testo (cui si sommano, naturalmente, quelle dell'introduzione e degli apparati), 703 pezzi, pari a poco meno di un quarto dell'epistolario aretiniano (escluse le "stravaganti" – è ovvio): una generosità che va a vantaggio precisamente dei negletti quattro libri seriori e che per fortuna non indugia più del necessario sulle

prove “poeticamente” più suggestive, sulle tradizionali *pièces de résistence* dell’arte epistolare aretiniana, ma con meritevole saggezza si impegna a rappresentare la pluralità delle voci, degli atteggiamenti, dei temi, delle occasioni, degli estri, degli umori, delle trovate, degli espedienti, delle contraddizioni, dei modi d’essere e di apparire – insomma – che si dispiegano in questo libro infinito e sommamente vario. In secondo luogo si accrediterà all’operazione di Procaccioli una costante attendibilità del testo, mai di seconda mano, sempre ricondotto alla fede delle *principes* (fatta eccezione per il primo libro, esemplato sulla “seconda edizione” marcoliniana del 1542, che ci consegna l’“ultima volontà” dell’autore), sempre corredato di un diligente apparato di varianti. In terzo luogo si apprezzerà il puntuale impegno di informazione e di esegesi che Procaccioli profonde con misura ma senza risparmio (ne rende conto il ragguardevole *Regesto dei rinvii bibliografici*, che da solo occupa una ventina di pagine); è ben raro al giorno d’oggi – e per giunta in edizione economica – che ci passi fra le mani un libro che presenta in calce una doppia fascia d’apparato: delle varianti (in lettere) e delle annotazioni (in numeri). Ma il pregio per cui il libro precipuamente s’impone è, a mio avviso, proprio la sua persuasiva compattezza, la sua solidità di sostanza e di metodo, a partire dall’introduzione (*La “macchina” delle “parole di carta”*, avviata da una accattivante citazione petrarchesca: «Nullus michi alius epystolaris stili quam vite finis ostenditur»), che sa sposare la pazienza divulgativa allo scatto ingegnoso della proposta critica, per finire con gli indici, che torneranno a buon uopo a chi si occuperà dell’Aretino negli anni a venire. Non manca nemmeno – ed è, anche questo, un lusso raro in edizioni anche assai più pretenziose – una compiuta *Tavola delle concordanze* con le edizioni precedenti: autentico filo d’Arianna nel labirinto epistolare aretiniano.

Insomma, il libro si difende egregiamente per ogni verso; anzi, s’impone con una sua onesta e pacata franchezza. Càpita a volte, nella storia della letteratura, che un’interpretazione critica o una scelta antologica si sostituiscano nella coscienza collettiva all’immagine originale di un autore o di un’opera.

Non sarà – probabilmente – il caso di questa antologia; si spera, se non altro, che in un prossimo futuro si disponga del *corpus* completo dell'epistolario aretiniano; ma si può essere sicuri che per la sua affidabilità (unita alla sua maneggevolezza) la scelta di Procaccioli continuerà a lungo, al livello degnissimo di un'utenza competente e non della semplice divulgazione, a prestare il suo onorevole servizio.

PIETRO ARETINO, *Sonetti sopra i 'XVI modi'*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Roma, Salerno Editrice («Minima», 29), 1992, 84 pp.[17]

Se la frequenza delle stampe fosse un indice certo di popolarità sarebbe ormai assodato che l'opera aretiniana più letta e apprezzata dal pubblico d'oggi è quella corona di sonetti che si suol designare – in assenza di una certa indicazione autografa – con il titolo tradizionale di *Sonetti lussuriosi* e che ha conosciuto negli ultimi trent'anni la bellezza di 13 edizioni (se non si è perso il conto), alcune delle quali (riccamente?) illustrate. Il che farebbe meraviglia se ci sfuggisse il "basso profilo" della maggioranza di quelle operazioni editoriali (qualcuna riservata al circuito chiuso e talvolta torbido dei *remainders*), mirate più al successo di scandalo e all'adescamento di lettori occasionali e sconsiderati che alla seria proposta di lettura.

Non è il caso, invece, di questa preziosa edizioncina, garantita dalla serietà a tutta prova dell'editore e dal prestigio immacolato del curatore. L'agile volumetto è in realtà l'*excerptum* della sezione corrispondente del primo tomo dell'Edizione Nazionale che si è da poco presentata e come quella si fonda sull'unico esemplare conosciuto di edizione cinquecentesca (in possesso di un privato): un esemplare purtroppo mutilo del frontespizio e di una carta. La prima conseguenza di ciò, oltre alla perdita di due sonetti, è il permanere dell'incertezza che riguarda il titolo: la proposta di Aquilecchia (*Sonetti sopra i 'XVI modi'*) è plausibile ma congetturale.

[17] «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, a. XCVII, 3 (settembre-dicembre 1993), pp. 286-287.

Il merito di questa edizione consiste, a mio parere, non solo nel restituire un testo attendibile (che Aquilecchia aveva già stabilito in un articolo pubblicato in «Filologia e critica» nel 1982), ma soprattutto nel conservare l'accoppiamento originario dei sonetti con le rispettive xilografie, derivate dalla serie – celebre quanto introvabile – dei rami incisi da Marcantonio Raimondi, ponendo fine una buona volta a una oscena storia di rifacimenti e falsificazioni. I testi, infatti, si presentano essenzialmente come dialogate didascalie alle immagini (interlocutori gli amorosi «giostranti») e senza il loro corredo iconografico perdono gran parte del loro significato. È quanto mai suggestiva e divertente, in questo senso, l'interpretazione del curatore, che propone di leggerli come primigeni "fumetti".

Per quanto concerne la storia del testo Aquilecchia conserva una saggia prudenza e un avveduto riserbo, in merito a vicende tanto chiacchierate quanto ancora sostanzialmente oscure. Forse un po' troppo benevola appare la conclusione, seconda la quale «questi versi» si propongono «al pubblico di tutti i tempi come documento fresco e pizzicante di artistica bravura» (p. 20). I sonetti a me sembrano abbastanza rudi e tutto sommato abbastanza marginali nella stessa produzione aretiniana.

PIETRO ARETINO, *Sonetti lussuriosi* e *Dubbi amorosi*, Roma, Tascabili Economici Newton («centopaginemillelire», 19), 1993, 98 pp.

Ed ecco un discreto esemplare di quell'editoria a poco prezzo e di poca levatura che si diceva prima. Si tratta, in realtà, della parziale ristampa di un volume che la Newton Compton pubblicò nel 1980 (*Sonetti lussuriosi e pasquinate*. Con un saggio di G. Apollinaire, [a cura di M. B. Sirolesi], Roma,

Newton Compton [«paperbacks poeti», 86], 1980). Nel frattempo, non che aggiornare la bibliografia, alla Newton Compton non si sono neppure accorti che del testo è uscita l'edizione critica; riutilizzano, infatti, un adulterato e illeggibile testo ottocentesco e continuano ad attribuire all'Aretino quegli apocrifi *Dubbi amorosi* che l'Aretino – fra le innumerabili sue colpe – non ha mai avuto la colpa di comporre. L'economia – naturalmente – non scusa l'ignoranza.

PIETRO ARETINO, *Le carte parlanti*, a cura di Giovanni Casalegno e Gabriella Giaccone, Palermo, Sellerio Editore («L'Italia», 11), 1992, 430 pp.[18]

Tra i vizi innumerabili e nefandi che allietarono la vita e infamarono la memoria di Pietro Aretino sembra non si debba annoverare – a dar fede ai replicati dinieghi dell'interessato – il vizio del gioco. Ancor più singolare, dunque, risulta l'operetta nota con il titolo inveterato di *Carte parlanti* (ma alla quale si dovrebbe forse restituire il titolo primitivo di *Dialogo nel quale si parla del giuoco con moralità piacevole* [Venezia, per Giovanni de' Farri e Fratelli, 1543]). Operetta in bilico fra l'estroso capriccio manierista e il meditato calcolo opportunistico, il *Dialogo* si presenta come un'animata discussione tra Federico Padovano, famoso pittore di carte (un suo mazzo squisitamente miniato era giunto, apprezzato omaggio, all'autore), e le sue carte medesime, improvvisamente animate e parlanti, che con vivace prosopopea non solo difendono il gioco dalle invettive di religiosi e moralisti, ma lo esaltano come egregia prova di virtù, secondo un gusto paradossale caro alla dialoghistica aretiniana. Ma lo sfrenato cicalare delle carte si esalta, ben al di là dell'assunto dimostrativo, in una indiavolata *verve* narrativa, profusa in una spassosa litania di aneddoti di gioco, mentre, nello stesso tempo, prende pretesto dalle circostanze per distribuire senza risparmio e senza pudore sperticati attestati di valore agli innumerevoli potenti d'Europa, munifici tributari dell'Aretino stesso.

[18] «La rassegna della letteratura italiana», s. VII, a. XCVII, 1-2 (gennaio-agosto 1993), pp. 327-328.

Il grazioso volumetto della Sellerio – in una collana fortunata e imitatissima – ha il merito anzitutto di aver riesumato un testo interessante che non circolava più dal 1916, dopo un silenzio quasi trisecolare; in secondo luogo di averlo restituito alla sua genuina lezione, risalendo alla *princeps* e sgombrando il campo dalle contraffazioni che avevano inquinato la tradizione editoriale; in terzo luogo di aver abilmente confezionato il prodotto, per merito di Gabriella Giaccone, che ha scritto la garbata premessa, e di Giovanni Casalegno, che ha curato con misura la parte ecdotica e il commento. Manca, ahimè!, un indice dei nomi, che in un'opera così ricca di riferimenti a fatti e persone sarebbe stato utile assai.

PIETRO ARETINO, *Ragionamento delle corti*, a cura di Fulvio Pevere, Milano, Mursia («G.U.M.», n.s., 258), 1995, 152 pp.[19]

«Uomo libero per grazia di Dio» dopo aver «refutato la corte in eterno» e aver eletto a «perpetuo tabernacolo» per gli anni che gli restavano da vivere la libera repubblica di Venezia (lettera al doge Andrea Gritti, forse del 1530), Pietro Aretino condensava in un agile libretto gli sparsi e replicati argomenti della sua polemica anticortigiana. Il libretto era appunto questo *Ragionamento delle corti*, pubblicato per la prima volta nel 1538 (la data, come vedremo meglio in seguito, è incerta e controversa) e assente dal mercato librario dal 1914, quando, per l'editore Carabba di Lanciano, G. Battelli ne curò un'edizione maldestra ed infida. Preziosa, dunque, e anzi provvidenziale, questa ristampa allestita da Fulvio Pevere per la «G.U.M.», che rimette in circolazione uno scritto nodale nel profilo ideologico dell'autore.

Assai più di un polemico *pamphlet*, infatti, è questione. Nel *Ragionamento delle corti* per la prima volta l'Aretino andava oltre l'accanimento contestativo e derisorio in cui si era scatenato dopo la clamorosa rottura con Roma e arrischiava una proposta positiva, un progetto "alternativo" alla mefitica palude del servire in corte: quella che all'epoca appariva l'unica prospettiva credibile per l'intellettuale sfornito per malasorte dei mezzi di un dignitoso autosostentamento. Un precedente, in verità, si può anche addurre: una letterina a Francesco Coccio, datata «di Venezia, il 24 di decembre 1537» e uscita nel gennaio del 1538 nella *princeps* marcoliniana del primo libro delle

[19] «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, a. XCIX, 3 (settembre-dicembre 1995), pp. 279-281.

Lettere (si legge adesso nell'edizione a cura di Francesco Flora nei «Classici Mondadori», Milano 1960, alle pp. 416-417). Nella quale Pietro lodava il giovane amico per essersi «in tutto discluso dal desiderio delle corti, con la conclusione di porsi ne le braccia de gli studi, le cui promessioni sono (a le speranze de le persone pazienti e savie) utili e gloriose; e la virtù de lo istesso sudore [...] favorisce in acquistar la ricchezza e la lode». E negli studi indicava la via per nobilitare «con le scienze la viltà del sangue», a dispetto «di quegli che per natura furono bassi e per fortuna sono alti». Le date quadrano a meraviglia e la lettera si potrebbe a buon diritto preporre – a guisa di proemio – all'invenzione dialogica del *Ragionamento*, così bene tutto torna. Anche il dialogo, infatti, prende la mossa dallo sconsiderato proposito di Francesco Coccio, letterato di belle speranze, di cercare fortuna in corte. Oppugnano al malaugurato proponimento Pietro Piccardi e Lodovico Dolce, nella prima giornata, e, nella seconda, ancora il Dolce e Giovanni Giustiniani, seppellendo le giovanili illusioni del Coccio sotto un acervo di argomenti *e contrario*, finché il Coccio non potrà non darsi vinto, non rinunciare al suo scriteriato proponimento, non consacrarsi a una vita di dignitosa indipendenza nella libera professione degli "studi". Tutto, dunque, sembra convergere nell'assicurare una concreta esperienza di vita (confermata dall'anticipazione della data della lettera) a fondamento della finzione dialogica. Ma sarà saggio mantenere prudenti riserve. La lettera, soprattutto, è piuttosto sospetta. Fa parte, infatti, di quel gruppo che l'Aretino mise insieme in tutta fretta alla fine del 1537 nell'urgenza di compiere il volume che forse era già in stampa. Nei tempi stretti imposti dai ritmi ferrei dei torchi, l'Aretino non si faceva troppi scrupoli: se i suoi archivi non restituivano autentiche missive a sufficienza, non esitava a inventarne di sana pianta, senza badar troppo alla veridicità delle situazioni e degli argomenti e facendo "a sicurtà" con gli amici. Ciò premesso non sembra troppo maligno sospettare che il rapporto lettera-dialogo sia semplicemente da invertire: cioè non che il dialogo derivi – in qualche modo – dalla lettera (o dalle circostanze da cui do-

vrebbe essere nata la lettera), ma che il dialogo, già in lavorazione – se non addirittura già perfetto – abbia fornito uno spunto provvidenziale a uno scrittore che si affannava pressantemente a trovarne.

Ciò detto, non cambia di molto il significato del *Ragionamento*, se non per quanto incida nell'interpretazione un atteggiamento più cauto nell'appaiare letteratura e vita (che è comunque – in ogni circostanza – raccomadabile). Il *Ragionamento* conserva ben altre ragioni di radicale ambiguità. A cominciare dalla fin troppo oculata strategia dell'autore, tutt'altro che disposto a sacrificare i vantaggi di un utile concreto ed immediato alle ragione di una ferrea e austera coerenza ideologica. Questa strategia concedeva sì pieno mandato a libere incursioni – con diritto di guasto – nei vaghi e astratti reami del malcostume cortigiano o nel dominio (collettivo e dunque impersonale) della corte per eccellenza, la corte di Roma; ma tratteneva prontamente le briglie non appena la sfrontata audacia degli incursori rischiasse di recare offesa a qualche «gran maestro», a qualche suscettibile potente. Così nella vicenda del discorso si assiste a uno sviluppo paradossale: mentre sui "signori" come specie si scarica un diluvio di accuse le più infamanti e di dileggi i più vituperosi, ogni singolo signore nominalmente evocato (quando non sia inoffensivo, magari perché defunto senza prole) è immancabilmente tributato dei più deferenti ossequi. Nel *Ragionamento* – guarda un po' – il vituperio è pubblico ed astratto, l'encomio è specifico e personale. Si esaltano senza eccezione (e senza scrupolo) i singoli individui benché appartengano a una specie bollata in blocco come abominevole. Non è il caso di scandalizzarsi, ma non si può non registrare.

Ma c'è di peggio. L'Aretino non poteva non sapere che negli "studi" non c'era pane. Se ai letterati si toglieva lo sbocco professionale della corte, restava ben poco. La docenza universitaria era appannaggio di una casta chiusa (e i numeri, del resto, non potevano certamente tamponare le necessità di un'intera categoria di disoccupati). La pedagogia era avvilita al ruolo deriso dei "pedanti". Nessuno allora poteva campare

di “diritti d’autore”. Persino nel più grande mercato librario d’Europa, la florida Venezia, il letterato alle dipendenze dell’industria editoriale si umiliava a incombenze (compilatore, traduttore o correttore che fosse) e a ritmi produttivi che garantivano tutt’al più una modesta sopravvivenza, non certo l’indipendenza dignitosa e liberale promessa dall’operetta. L’avventura straordinaria di Pietro Aretino, un così strepitoso successo da consentire – in cambio di carta e d’inchiostro – un’esistenza regale in un palazzo sul Canal Grande, era semplicemente irripetibile. Il fallimento sistematico di una generazione di intellettuali “aretiniani” – anche senza arrivare alla santa impiccagione di Niccolò Franco – sta lì a dimostrarlo. L’Aretino stesso, addirittura, fece sempre di tutto per eliminare la concorrenza, contrastando con ogni mezzo l’avverarsi dell’ipotesi che il dialogo così eloquentemente caldeggiava.

Invero non era nelle facoltà dell’Aretino una capacità progettuale e programmatica di così ampio respiro. L’acuta intelligenza di cose e persone che egli certamente ebbe rifuggiva caratterialmente dallo spirito di sistema. Da questo punto di vista il *Ragionamento* è un’opera mancata, che non per caso va a perdersi nei retorici e vaporosi fulgori di una fantomatica «corte del cielo». Nell’operetta, in realtà, le sole pagine che restano vive sono quelle aggressive e distruttive della *dissuasio* dalla corte, con la loro casistica amara e scanzonata, con il loro piglio non di accigliato moralismo, ma di canagliesca saccenteria. E anche qui, forse, c’è qualcosa di appassito. I sarcastici risentimenti contro Roma *coda mundi* sanno un po’ di repertorio. La *verve* indiavolata della *Cortigiana* del 1525 già si era stemperata nella più posata regolarità della nuova redazione del 1534; adesso la denuncia (da parte di un Aretino ingrassato negli agi nel suo soglio veneziano e sedotto – perfino – dal sogno di un cappello rosso) ha perso i suoi stimoli più cocenti e i suoi bersagli più crudeli. Ha guadagnato in scaltrezza quello che ha perso in incisività.

Merita attenzione la cura prodigata al testo da Fulvio Pevere, che per primo ha affrontato il problema con serietà e competenza. Le sue indagini, purtroppo, non sono bastate a

dipanare il groviglio delle indicazioni che ci vengono dalle cinquecentine che sono giunte fino a noi (e dalle solite infide segnalazioni dei bigliografi). Neppure la *princeps* è stato possibile identificare. Saggiamente – si direbbe – l'editore si è attenuto alla lezione di una stampa datata 1538, senza indicazione di luogo né di stampatore (alla Marciana con la segnatura Dramm.379.3), rispetto alla quale tutte le altre presentano evidenti omissioni censorie. Il controllo degli altri testimoni ha consentito di rimediare alle mende del prescelto.

Pregevole dirò senz'altro l'*Introduzione*; sul commento, volenteroso e perfettibile, tornerò in altra sede e in altra forma.

PIETRO ARETINO, *Lettere*, tomo I, *Libro I*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice («Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino», vol. IV), 1997, 708 pp., 1 ill.
PIETRO ARETINO, *Lettere*, tomo II, *Libro II*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice («Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino», vol. IV), 1998, 608 pp., 1 ill.[20]

I sei libri di *Lettere* che Pietro Aretino pubblicò nel corso della sua vita (il sesto, pubblicato postumo, fu comunque da lui preparato) e che costituiscono una delle voci più brillanti del suo bilancio editoriale, sono tutti nel segno di Venezia. E non solo perché materialmente redatti e stampati a Venezia, ma soprattutto perché segnati da un'evidente cifra ideologica veneziana.

A Venezia l'Aretino era stato sbalestrato quasi per caso, in anni perigliosi per la sua vita quanto funesti per l'Italia. Fuggito da Roma, si può dire, appena in grado di stare a cavallo dopo le pugnalate di Achille Della Volta (1525), si era rifugiato al campo di Giovanni dalle Bande Nere, risorsa estrema nei frangenti più grami. Ma dopo pochi mesi si era visto morire fra le braccia l'amico, ferito a Governolo mentre rabbiosamente si batteva per arrestare il dilagare dei lanzichenecchi che marciavano su Roma. Ospitato poi dal marchese di Mantova, suo fervente ammiratore, dopo pochi mesi si era visto di nuovo nella necessità di una precipitosa partenza: il marchese in persona l'aveva avvisato di non poterlo più proteggere dalle minacciose richieste di papa Clemente VII che a tutti i costi «lo voleva nelle mani», per saldare il conto della sua inguaribile maldicenza. Sbarcato a Venezia con uno smunto bagaglio (per-

[20] «RR Roma nel Rinascimento», 1999, pp. 53-60.

sino i suoi bellissimi cavalli aveva dovuto abbandonare a Mantova, facendone dono – con una prodigalità forzata – agli amici mantovani), aveva cercato di riannodare le fila di una carriera che sembrava compromessa, ricalcando i modelli di comportamento già collaudati con successo e facendo mercato di adulazioni e di ricatti non meno che delle arti "miracolose" dell'ingegno. Ma era una vita precaria e irresoluta: visibilmente spaesato, l'Aretino stentava ad escogitare una strategia commisurata alle nuove circostanze. Certo, la sorte gli doveva riserbare l'atroce vendetta consumata con la frottola *Pax vobis, brigata*, cronaca infernale del sacco di Roma del 6 maggio 1527 (che fece piangere il pontefice, prigioniero in Castel Sant'Angelo). Ma era una soddisfazione amara, tante erano le memorie care sepolte negli eccidi romani. E la sua viva intelligenza politica non poteva far a meno di fargli riconoscere nel sacco di Roma una data epocale, l'ultima (mancata) occasione per salvare l'Italia dalla ferrea dominazione spagnola.

Gli ci vollero anni per comprendere che Venezia era la sua patria ideale, l'occasione della sua vita. A patto – si capisce – di smettere i panni del personaggio che aveva recitato fin ad allora e di inventarsi un ruolo completamente nuovo: non più il cliente-faccendiere di un signore (anche se come tale aveva raggiunto il culmine della fortuna, quando il suo "padrone" era salito sul soglio di Pietro) né la maschera di Pasquino, ma l'«uomo libero per grazia di Dio», prima ancora che il «flagello dei principi» (come lo consacrerà l'Ariosto). Tutto ciò poteva avvenire soltanto a Venezia, dove «non *era* corte» e dove la sua spregiudicata imprenditoria letteraria poteva aver libero corso (fatti salvi i privilegi della Serenissima) nel più fiorente mercato librario d'Europa. La scelta di Venezia – perché di una scelta ormai si trattava, tradotta in una sorta di patto tra gentiluomini con le locali autorità – era solennemente proclamata in una celebre missiva al doge Andrea Gritti, senza data, ma probabilmente del 1530, in cui l'eloquenza aretiniana assume biblici e liturgici colori: «Ma io, che ne la libertà di cotanto stato [Venezia] ho fornito d'imparare a esser libero, refuto la Corte in eterno, e qui faccio perpetuo tabernacolo a gli

anni che mi avanzano, perché qui non ha luogo il tradimento, qui il favore non può far torto al dritto, qui non regna la crudeltà de le meretrici, qui non comanda l'insolenza de gli effeminati, qui non si ruba, qui non si sforza, e qui non si amazza. Per ciò io, che ho spaventati i rei, e assicurati i buoni, mi dono a voi padri de i vostri popoli, fratelli de i vostri servi, figliuoli de la verità, amici de la vertù, compagni de gli strani, sostegni della religione, osservatori de la fede, essecutori de la gustizia, erari de la caritade, e subietti de la clemenza. Per la qual cosa, principe Inclito, raccogliete l'affezzione mia in un lembo de la vostra pietà, acciò ch'io possa lodare la nutrice de l'altre città, e la madre eletta da Dio, per fare più famoso il mondo, per radolcire le consuetudini, per dare umanità a l'uomo, e per umiliare i superbi, perdonando a gli erranti» (vol. I, p. 50). E mutava alla radice la strategia letteraria: lo sposalizio con il mare di Venezia era ad un tempo lo sposalizio con la stampa: non bastava più, come in passato, la precaria divulgazione di libelli manoscritti o di cartigli pasquineschi (con rare eccezioni, quasi tutte d'occasione), ma serviva una ben organizzata distribuzione di prodotti industriali, confezionati a regola d'arte e provvisti di sonanti privilegi, che inondavano le fiere e le cancellerie d'Europa con i tempi e i modi di una modernissima programmazione editoriale. Nuovo mercato, nuovo pubblico, nuova immagine, nuovo potere contrattuale. Infine, a Venezia, proprio con le *Lettere*, che inaugurano un genere nuovo di zecca, di strepitoso successo, l'Aretino inventava il suo personaggio-capolavoro: il «secretario del mondo», l'unico uomo di lettere, armato delle sole armi delle carte e degli inchiostri, che poteva sollevarsi al di sopra dei popoli e patteggiare con i principi e i potenti.

Tutto questo veniva da Venezia. Dalla quale, non per nulla, l'Aretino non si muoverà più, neppure quando la somma autorità politica, Carlo V imperatore, durante la celeberrima cavalcata di Peschiera del 1543, dopo averlo fatto segno di onori inauditi, gli chiederà di entrare al suo servizio (di certo a condizioni principesche). Pietro non disse di no, perché non si poteva dire di no all'imperatore. Ma alla prima occasione scap-

pò di gran carriera. A Roma tornerà soltanto per pochi giorni nel 1553, quando s'illuderà di ottenere il cappello di cardinale (come il Bembo).

E dunque, che ruolo ha Roma nelle *Lettere* dell'Aretino? A rigore, nell'edizione che qui presentiamo, c'è una sola lettera datata «di Roma, il XXIIII. d'Aprile. M.D.XXIIIII.». È un'epistola consolatoria indirizzata a Francesco I re di Francia, che nella battaglia di Pavia era stato fatto prigioniero mentre combatteva alla brava in prima fila, la picca alla mano, e aveva mestamente commentato che tutto era perduto fuor che l'onore. Il testo, che dovrebbe essere stato riesumato a più di dieci anni di distanza, mi sembra alquanto sospetto. Non sta evidentemente qui il peso di Roma nelle *Lettere*. Roma è ormai una sponda straniera, dalla quale i corrispondenti – papi o prelati o cittadini – sono guardati con un certo qual sospetto, sulla difensiva. Roma è soprattutto il polo opposto (negativo) del buongoverno veneziano. Già nella *Cortigiana* del 1525 Pietro l'aveva detta e figurata Babilonia (con amore e disprezzo); ora impersona per eccellenza la Corte, l'idolo polemico della pubblicistica aretiniana, che trova il suo momento di coagulo nel *Ragionamento delle corti*, pubblicato nel 1538, proprio a ridosso del primo libro delle *Lettere*. Nel trattatello, che denunciava nell'umiliazione della cortigianía la condizione umana più avvilita e degradata (siamo ormai a secoli di distanza – e sono passati dieci anni – dal Castiglione), l'Aretino riusciva alla fin fine a tessere le lodi di tutte le corti d'Europa (possibili fonti di remunerazione); soltanto Roma restava la sentina di tutti i vizi e la sorgente di tutte le sciagure. Il mito di Roma *cauda mundi* era, in fondo, necessario al personaggio Aretino, che nasceva proprio dall'affrancamento dalle pastoie della corte romana e nello stesso tempo si studiava di conservare e anzi di rinverdire la sua fama (lucrativa) di pasquinista principe. La situazione delle *Lettere* è sostanzialmente affine, sia pure con un progressivo illanguidimento della *vis* polemica, tanto più stemperata quanto più, con il passare del tempo, l'autore si sforzerà di "regolarizzare" la sua figura, fino ad aspirare a ruoli istituzionali, da ambiguo "uomo d'ordine".

Ci offre il destro per queste riflessioni la stampa dei primi due libri delle *Lettere* nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle Opere per le cure di Paolo Procaccioli (coadiuvato nella *recensio* e nella *descriptio* da Fabio Massimo Bertolo). Il quale Procaccioli ha già stabilito un notevole primato: è il primo che sia sopravvissuto all'edizione dei primi due libri, minacciando di seguitare nell'impresa fino a pubblicarli tutt'e sei, più i due libri delle lettere all'Aretino e persino le lettere disperse e stravaganti. Procaccioli, del resto, scendeva in campo armato e allenato da una lunga militanza aretinesca, con una specifica competenza nel settore dell'epistolario, del quale aveva curato una pregevole antologia (PIETRO ARETINO, *Lettere*, Introduzione, scelta e commento di Paolo Procaccioli, Milano, Rizzoli [«I classici della "Biblioteca Universale Rizzoli"», L802-L803], 1991, 2 voll.): uno strumento più agile e maneggevole, destinato alla lettura e alla divulgazione, così come questi due tomi sono destinati a costituire uno stabile fondamento degli studi futuri.

Anzitutto, ricostruendo la storia del testo, Procaccioli rivendica la precocità della funzione e della fama di "agente epistolare" che compete all'Aretino e che finora la critica ha lasciato sostanzialmente in ombra: «L'epistolografo, e l'epistolografo di sicuro talento e di ampio immediato successo, nasce quasi in una col pasquinista e col cortigiano. [...] In sé però non è né importante né significativo che Aretino abbia scritto lettere già molto prima del 1536-1537. È invece significativo [...] notare che già in anni relativamente alti, intorno al 1525-1526, Aretino fosse identificato non solo con Pasquino, ma anche come scrittore di lettere» (vol. I, p. 11). Di fatto, però, se il progetto delle *Lettere* ha il suo presupposto certo in questo ruolo di "agente epistolare" (nella logica ancora di una produzione manoscritta o affidata tutt'al più al foglio di stampa volante) si sviluppa anche con fini e con modalità radicalmente innovative, a cominciare dall'idea fondante del "libro" di lettere (e qui mi piace citare un saggio memorabile di Giuliano Innamorati – un maestro troppo presto scomparso – che io considero uno dei più bei contributi di materia aretinesca: *La*

nascita delle "Lettere", incluso nel volume *Tradizione e invenzione in Pietro Aretino*, Messina-Firenze, D'Anna, 1957, pp. 220-251) . Questo "libro" comincia a concretizzarsi nel '35, quando l'Aretino si mette a mobilitare gli amici e a fare il bilancio della dispersa ricchezza del suo epistolario. E qui prende il via una decisiva opera di selezione e di rielaborazione (che è ad un tempo una forma di scaltrita autocensura). Nell'accozzare i testi l'Aretino punta sulla componente "familiare", modera le intemperanze del vituperio, attenua ogni espressione di insicurezza, inconciliabile con il ruolo trionfale che compete al «secretario del mondo» al culmine del successo. Il 22 giugno del '37, inviando all'editore Francesco Marcolini le prime 150 lettere, gli fa munifico dono dei proventi della stampa, perché «è chiaro che i venditori de le lor carte diventano facchini e osti de la infamia loro. Impari a esser mercatante chi vole i vantaggi de l'utile, e faccendo l'essercizio di libraio, sbattezzisi del nome di poeta. Non piaccia a Cristo che quello che è l'ufficio d'alcune bestie, sia mestier de la generosità mia. Bel fatto che sarebbe se io, che spendo l'anno un tesoro, imitasse il giocatore il qual mette cento ducati in una posta, e poi bastona la moglie che non empie d'olio fritto le lucerne. Sì che stampatele con diligenza e in fogli gentili, che altro premio non ne voglio» (la lettera al Marcolini, soppressa nell'ultima redazione del primo libro, è in appendice al vol. I, p. 513). In apertura l'Aretino (che si rimangerà il dono, come quasi tutto quello che affermerà nel corso della sua vita) lasciava cadere con *nonchalance* la dichiarazione che le sue lettere, «raccolte da l'amore» che i suoi «giovani» (i suoi «paggi da taverna», li proclamava un libello infamante) portavano alle cose sue, erano state «composte a caso» (*ibid*.), miracoloso ghiribizzo di un ingegno incondito di studi e incurante d'arte. Mentiva, naturalmente, ma la menzogna era parte del gioco. Era, anzi, ingrediente necessario alla scena del suo personaggio, «nato in uno spedale con animo di re» e frequentatore delle scuole appena quanto era stato necessario per imparare le più banali giaculatorie.

In realtà l'avvio della stampa fu procrastinato fino a metà settembre, per consentire al tipografo di completare l'edizione dell'*Architettura* del Serlio. Il rinvio non andò sprecato: consentì un supplemento di campagna promozionale e consentì soprattutto di poter usufruire della stessa ricchezza di materiali di cui il Serlio aveva goduto, così che la *princeps* delle *Lettere* comparve in una veste principesca: un sontuoso *in folio* tirato con la stessa carta di pregio e adorno dello stesso frontespizio inciso, con il ritratto dell'Aretino inquadrato nella lussuosa cornice architettonica che tanto piacque al Vasari. Era un'edizione prestigiosa, un'edizione "di rappresentanza", destinata a solennizzare l'evento agli occhi di un pubblico selezionato. Per il grande pubblico si apprestava immediatamente una seconda tiratura in un formato più economico e maneggevole. Per il resto pensarono i concorrenti a saturare la richiesta di mercato, sfornando edizioni clandestine che andavano a ruba (anche l'Aretino – in barba ai violati privilegi di stampa – alla fin fine se ne compiaceva: «Non mi maraviglio de la furia che a Roma si faceva intorno al libro de le mie lettre, perché anche i fanciulli la fanno tale nel vedere le prime ciriege» [II 58, p. 502]).

Ma in quell'estate-autunno del 1537 maturava ben altro che un prodotto tipografico di grande maestria e di altissimo pregio. Come bene dimostra Procaccioli, insieme alla mutazione di *status* che viene sancita proprio dal libro delle *Lettere* (che comporta in primo luogo una celebrazione senza ritegni di sé e della propria carriera, confortata da un'interminabile rassegna dei doni tributati dai "gran maestri", esibiti trofei e tangibili riconoscimenti della divina "virtù" di cui stupisce il mondo) si verifica – in un'ideale *vita nuova* a Venezia – una fondamentale «mutazion dello stile». È l'Aretino stesso che si confessa: «È ben vero ch'io confesso di aver da poco in qua la conoscenza di me medesimo. E che sia la verità, io ho rifutata ogni composizione ch'io ho fatta per lo adietro. E comincio a imparare a scrivere [...]» (I 153). E Procaccioli, rimarcando una «doppia anima dell'opera», evidenziata dall'identità stessa dei destinatari, la chiarisce come il «frutto di un'evoluzione della

scrittura epistolare che si può riconnettere con sufficiente sicurezza alla messa a punto del progetto “libro di lettere” e si può cogliere, quasi nel suo svolgersi graduale ma nettissimo, nelle lettere del 1535-1536 accolte nel primo libro. Alla serie univoca delle lettere in qualche modo ufficiali [...] si affianca a poco a poco un nuovo tipo di lettera che indugia su tematiche di carattere generale [...], che senza avere la necessità teoretica della lettera-trattato degli umanisti, si svincola però dall’urgenza della lettera di negozio. E questo spiega anche perché nel giro di pochi anni le *Lettere* poterono trasformarsi nell’unica occasione di scrittura e finirono col fagocitare ogni altra opera in prosa» (p. 25). Nello schema della lettera (pretestuosa) agli amici nasce un Aretino che oggi si direbbe “saggista”, senza il sussiego – è ovvio – del pedante addottorato e anzi con una sua peculiare cordialità d’elocuzione, ma anche con significative convergenze (che sono una recente acquisizione degli studi) con modelli di prestigio europeo, a cominciare da Erasmo epistolografo e trattatista *De conscribendis epistolis*. Fece probabilmente da mediatore Niccolò Franco (che proprio nel 1536 giungeva a Venezia e si installava in palazzo Bolani), sopperendo alla scarsa familiarità di Pietro con il latino degli umanisti (anche se poi commise il peccato mortale di mettersi in concorrenza con il suo protettore, osando pubblicare nel 1539 un suo libro di *Pistole vulgari* e innescando un’astiosa interminabile contesa). Quest’Aretino, scrittore emancipato dai rituali ripetitivi del biasimo e della lode, inventò una «funzione nuova» dell’epistolografia, fornendo il modello di quella che Procaccioli chiama «lettera-intrattenimento», in cui «la scrittura passa dalla sostenutezza alla familiarità, da una relativa mono-tonia [...] alla pluralità dei livelli espressivi e a un effetto di mistione che fa del libro di lettere un libro contenitore. E che è poi [...] ciò che caratterizza l’epistolario aretiniano rispetto a tutti gli altri del suo tempo» (p. 32). E che apre la strada alla «sperimentazione di nuove forme e nuovi linguaggi» (p. 33).

È questo, credo, il momento forte della proposta interpretativa di Procaccioli. Una proposta che nasce, non per caso, dalla puntuale ricostruzione della vicenda redazionale del te-

sto, indagata con acume in ogni suo snodo. Qualcosa in merito si è già detto. Dopo l'intenso lavoro di preparazione iniziato nel 1535 e la (provvida) dilazione del 1537, la *princeps* sontuosa (siglata M_1) vede la luce nel gennaio del 1538. Essa «si presenta come libro-dono destinato in primo luogo a nobili interlocutori, dalla cui protezione e munificenza Aretino si riprometteva le necessarie prebende» (p. 536). Alla nobiltà dei materiali e della forma non corrispose, per altro, un'adeguata correttezza, probabilmente resa precaria da un «intreccio affannato di fasi tipografiche e fasi redazionali» (*ibid*.). Il successo immediato in un ambito ben diverso da quello previsto in partenza, denunciato dalla comparsa nel medesimo 1538 di almeno quattro edizioni clandestine, impose al Marcolini una ristampa, completata nel settembre, che ha il formato (*in quarto*) e le caratteristiche del libro di consumo. Il volume (M_2) comprende l'aggiunta di 15 lettere. Nel 1542 lo stesso Marcolini dà in luce l'«editione seconda» del testo (così nel frontespizio), «con giunta di lettere XXXXIIII scritt*e* [all'Aretino] da i primi Spiriti del mondo» (M_3). Su questa «editione seconda», che costituisce il punto di arrivo del processo redazionale, si fonda la lezione di Procaccioli (che aveva anticipato i criteri editoriali nel saggio *Così lavoravano per Aretino. Franco, Dolce e la correzione di "Lettere", I*, in «Filologia e critica», XXI, 1996, pp. 246-280). La scelta, affatto divergente da quella compiuta da Erspamer che ha pubblicato – si può dire in parallelo – i primi due libri delle *Lettere* (Pietro Aretino, *Lettere. Libro primo*, a cura di Francesco Erspamer, Parma, Guanda [«Biblioteca di scrittori italiani»], 1995; *Libro secondo*, ivi, 1998), puntando su M_1, è giustificata da Procaccioli non tanto con il principio dell'"ultima volontà" dell'autore, quanto con il rispetto del radicale mutamento strutturale intervenuto in M_3: «Soprattutto, e si tratta dell'aspetto più importante, certo quanto mai significativo ai fini della comprensione della portata e delle implicazioni letterarie [...] dell'operazione "libro di lettere", nella "giunta" il motivo del riconoscimento plaudente della perizia epistolare di Aretino è di gran lunga quello dominante. L'evidenza di questa caratterizzazione, e la sua assoluta

preminenza – direi, necessità – logica e più in generale argomentativa, oltreché il rispetto della storia e della struttura del testo, hanno indotto a non disperdere i materiali e il messaggio della "giunta" nell'insieme delle missive raccolte nei due libri delle *L*[*ettere*] *S*[*scritte all'*]*A*[*retino*], e a ripresentarla invece nella sua sede naturale, anche a costo di una duplicazione» (p. 612). A favore di tutt'e due le scelte (più fresca e innovativa quella di M_1, più ricca e complessa quella di M_3) e di tutt'e due gli editori militano forti ragioni e non vogliamo certo arrogarci un giudizio che in nessun modo ci compete. Ci rallegriamo, invece, che tutt'e due le soluzioni siano praticabili per il lettore moderno, il che costituisce un arricchimento non da poco del panorama dell'editoria aretiniana.

Non rimane spazio per dilungarci sul *Secondo libro*. Il quale, se procede spedito su una strada ormai trionfalmente tracciata, non è per questo meno ricco di motivi di interesse e di problemi purtuttavia aperti. A un secondo libro l'Aretino, trascinato – volente – dai fati, cominciò a pensare fin dal giugno del '38. Il progetto entrò in una fase esecutiva nel settembre del '41, con il contributo decisivo della collaborazione di Ludovico Dolce: per l'anno successivo Aretino e Marcolini concertavano la stampa in contemporanea del secondo libro e dell'«editione seconda» del primo: un connubio che doveva servire da trampolino di lancio per la nuova raccolta e che doveva ridare fiato e accrescere autorevolezza alla vecchia (ma rinnovata). Ma non era tutto qui: nello stesso anno l'accoppiata Aretino-Marcolini lanciava sul mercato ben cinque stampe aretiniane: oltre a *Lettere I* e *Lettere II*, le commedie *Cortigiana '34*, *Talanta* e *Hipocrito*: una raffica che dovette avere un impatto notevole e fissare uno dei momenti più fortunati della carriera letteraria dell'autore.

La stampa di *Lettere II* doveva essere conclusa ai primi di agosto, anche se nel testo compaiono date fittizie di fine mese. In realtà, apprendiamo da Fabio Massimo Bertolo (che ha curato, come nel primo volume, *recensio* e *descriptio*) che «di questa prima edizione sono note due differenti emissioni [1542a e 1542b], stampate in stretta successione temporale, con sostan-

ziali modifiche ad alcune lettere» (p. 458). Non entriamo nei dettagli tecnici, che pur costituiscono per vari aspetti una novità, ma che non sarebbe certo semplice condensare in poche parole, limitandoci a riscontrare come l'attenzione dell'Aretino alla viva attualità non potesse non entrare in tipografia, pronta a registrare le minime vibrazioni degli eventi politici e personali. In questo caso sembra in gioco anzitutto la dedica a Enrico VIII d'Inghilterra, per il quale la seconda emissione comincia a smorzare gli entusiasmi di chi, come l'Aretino, ambiva a proporsi come paladino dell'ortodossia cattolica.

La cura del testo – per i due volumi –, gli apparati, le tavole di concordanza, i glossari, gli indici (basterebbe l'indice dei nomi per presagire quale sarà il peso dell'epistolario completo: un repertorio – non fosse altro – paragonabile per il Cinquecento forse soltanto alle *Vite* del Vasari, e finora mai pienamente sfruttato) sono all'altezza di un'edizione monumentale.

Il piacevol ragionamento de l'Aretino. Dialogo di Giulia e di Madalena, a cura di Claudio Galderisi, *Introduzione* di Enrico Rufi, *Presentazione* di Giovanni Aquilecchia, Roma, Salerno Editrice («Omikron», 24), 1987, 132 pp.[21]

In questo momento di diffuse riscoperte aretiniane (non tutte azzeccate) e sulla soglia – o quasi – della ricorrenza semimillenaria della nascita, non è fuor di luogo prestare attenzione a una stuzzicante proposta editoriale della Salerno, accolta sotto l'autorevole patrocinio di un aretinista emerito quale Giovanni Aquilecchia (che la presenta con la consueta eleganza e competenza), ma gestita, di fatto, da due giovani studiosi romani con una precisa spartizione delle competenze: ad Enrico Rufi l'introduzione critica, a Claudio Galderisi la cura editoriale, l'appendice all'introduzione, il commento, la nota al testo, la bibliografia. Il volume accoglie la trascrizione critica del cod. 677 (coll. XIV^{c} 56) della Bibliothèque du Musée Condé di Chantilly, che ci trasmette appunto questo *Dialogo di Giulia e di Madalena*: uno degli innumerevoli testi "pornografici" (nella valenza etimologica della parola, connessa – come opportunamente richiama Aquilecchia – con la ragguardevole fortuna rinascimentale dei *Dialogi meretricii* di Luciano) che affollano la letteratura d'intrattenimento del sedicesimo secolo. Di un piccante ragionamento di cortigiane in effetti si tratta: romane, manco a dirlo; la più provetta delle quali (Giulia) è indotta con calde preghiere ed istanti blandizie a svelare alla volenterosa ma inesperta collega i segreti del suo florido successo. Il dialogo, dunque, si motiva in partenza come un'autentica istituzione prostitutoria, non dissimile – nella sostanza

[21] «Esperienze letterarie», XII, 4 (ottobre-dicembre 1987), pp. 112-117

– da quella che la Nanna impartisce alla Pippa nella quarta e nella quinta delle *Sei giornate*; anche se, nel caso di Giulia e di Maddalena, al complesso e ambiguo galateo mondano della Nanna si sostituisce quasi in esclusiva un minuzioso repertorio di arti erotiche: un enchiridio, anzi, di giaciture (cinquantadue, per l'esattezza), ricapitolate in fine con pedante diligenza classificatoria, che non omette le nominazioni più vulgate (e le varianti loro) e si dà cura, per agevolare – si direbbe – la compulsazione, di corredare i «modi» di un numero d'ordine esposto nel margine esterno. Che solo in questo squallido manualetto risieda il senso del *Dialogo* non si può certo affermare; tuttavia non vi è dubbio che questo proposito di classificazione governasse fin dall'inizio il concepimento strutturale dell'opuscolo, subordinando a sé – e mortificando assai, mi pare – non solo il dialogo (già immiserito dal gravoso prevalere di una voce sull'altra, flebile se non afona "spalla"), bensì pure il più gustoso andamento narrativo che l'opuscolo presto assume, rapportando la storia amorosa della protagonista a partire dalla sua acerba e trasgressiva iniziazione sessuale. In fondo, sotteso anche agli episodi più godibili di quella cronaca al femminile, permane ostinato l'impegno a reperire opportunità che consentano di sciorinare sempre nuove posture, senza quasi sollecitazioni voluttuose, ma anzi con un puntiglio molesto nel precisare gli atteggiamenti anatomici, i vantaggi della motilità, le conquiste della penetrazione: a detrimento – è ovvio – della libera e inventiva scrittura. E l'autore stesso si direbbe che dopo un po' ne sia sazio e insecchisca sempre più il suo narrare.

Il *Dialogo* di cui si ragiona, per altro, non costituisce una novità assoluta; già nel 1660, infatti, gli Elzeviri stamparono, accluso ai *Piacevol ragionamenti di M. Pietro Aretino*, un *Dialogo di Madalena e Giulia*, premettendovi il titolo mistificatorio di *La puttana errante*, estorto con la frode a uno sconcio poemetto di

Lorenzo Veniero, nobile veneziano «creato» dell'Aretino.[22] I due testi, tuttavia, quello della stampa elzeviriana del 1660[23] e quello del ms. Condé, non sono sovrapponibili, e non solo per l'inversione del ruolo delle interlocutrici (nella stampa appartiene a Maddalena la voce narrante). A prescindere infatti da una fitta schiera di varianti formali («parecchie delle quali [...] sembrano escludere l'ipotesi di una discendenza diretta della lezione a stampa da quella portata dal nostro manoscritto [con ogni probabilità un ramo morto nell'albero genealogico del dialogo]» [p. 22]), la lezione della stampa si caratterizza per una serie di assenze significative, che vanno dalla perdita di singole battute a quella di brani più estesi, a quella di un intero episodio (non indifferente allo sviluppo dell'azione), alla caduta di una decina di "posizioni" (mentre le comuni sono disposte, per di più, in un ordine diverso). La stampa si connota, inoltre, per la prudente omissione di gran parte dei riferimenti a cose o persone di chiesa o di fede (sostituiti con innocui riferimenti "laici"), che, al contrario, non sono infrequenti – come non poteva non essere in epoca pre-tridentina – nella più spregiudicata lezione del ms. Di importante rilievo critico, connesso con il problema cruciale dell'attribuzione del testo, si rivelano soprattutto le omissioni maggiori; due in particolar modo: l'episodio dell'autodeflorazione della protagonista con il «cotale di vetro» (qui alle pp. 61-62) e un passo della descrizione della cortigiana Tortora (p. 54). In entrambi i casi non potrà sfuggire al lettore avvertito la flagrante coincidenza (talvolta letterale) con due celebri luoghi aretiniani: l'autode-

[22] Le edizioni anteriori al 1660, di cui hanno discettato bibliofili ed eruditi, risultano attualmente irreperibili; una presunta edizione del 1531 è una pura e semplice favola, generata dall'equivoco con la *Puttana errante* del Veniero.

[23] Se ne può vedere adesso la ristampa in PIETRO ARETINO, *Sonetti lussuriosi ed altre opere*, a cura di Piero Lorenzoni e Marco Fagioli, Roma, Savelli, 1980, pp. 99-132. Il testo, spropositato, è degno di un'edizione clandestina: Piero Lorenzoni, «erotologo di fama» (*sic* in quarta di copertina), non fa professione di filologia.

florazione della Nanna nella sua prima movimentatissima notte in convento[24] e, subito prima nelle *Sei giornate*, la pittura delle grazie posteriori della licenziosa monacella, generosamente elargite al padre generale (p. 20). Non si arrestano qui le affinità che apparentano il *Dialogo di Giulia e di Madalena* alle *Sei giornate* (per una diligente indicazione delle quali – qui davvero impossibili a rammemorare – si rinvia all'introduzione del Rufi e al commento puntuale del Galderisi), ma sono queste, certo, le occorrenze più consistenti e clamorose.

Quanto all'attribuzione dell'operetta trasmessa dal codice di Chantilly, sembra agli editori che si possa ravvisare in essa «un'impronta e un'originalità [...], che il rigore dell'indagine filologica finisce per spingere fino alle soglie dell'attribuzione aretiniana» (p. 18). Anzi, in conclusione, «il passo è davvero breve per affermare che solo Pietro Aretino può aver concepito e scritto queste pagine. Tutto porta a lui, tutto annuncia le *Sei giornate*. Quello che manca sembra di intravederlo, di leggerlo fra le righe. Si sente quasi che tutto, in potenza, è racchiuso in questa storia, in questa giornata, che non può essere un semplice *collage* [...]» (p. 42). In verità a noi pare che tale e tanta conclusione si debba accogliere, non con «una certa perplessità» (come Giovanni Aquilecchia [p. 7]), ma con franco scetticismo. A ben guardare, infatti, le indicazioni solide che portano all'Aretino consistono nella titolazione del ms. e delle stampe, e nella attestazione di Giuliano de' Ricci, che nella sua *Cronaca*, per l'anno 1577, menziona la «Giulia et Maddalena» come cosa aretinesca.[25] A proposito del codice Condé il Rufi non manca di affermare solennemente l'«indubbia autorevolezza di una testimonianza così antica» (p. 37).

[24] Faccio riferimento a *Sei giornate*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Roma-Bari, Laterza («Biblioteca degli "Scrittori d'Italia" degli Editori Laterza», reprint 2), 1975. In questo caso pp. 21-23.

[25] *Cronaca*, a cura di G. Sapori, Milano-Napoli, Ricciardi («Documenti di filologia», 17), 1962, p. 209.

Orbene, la datazione del ms. è tutt'altro che certa, ma si potrà con buona ragionevolezza circoscriverla all'ultimo quarto del XVI secolo (e forse più verso la fine che verso il principio);[26] per uno scritto, dunque, che secondo gli editori dovrebbe essere stato composto fra il 1517 e il 1520, è senz'altro tardiva e tutt'altro che autorevole e anzi sospetta, appartenendo a un'epoca in cui l'opera aretiniana, relegata *in toto* all'indice, è oggetto di camuffamenti e di contraffazioni, esposta ai rischi infiniti della clandestinità. Quanto alle stampe, ancora il Rufi asserisce solennemente che, se «il frontespizio del manoscritto vuole che sia proprio l'Aretino ad aver composto il *Dialogo di Giulia e di Madalena*», altrettanto, «autonomamente, hanno da sempre preteso le edizioni a stampa» (p. 36). Tuttavia, se si prescinde, com'è pur doveroso, dalle indicazioni bibliografiche che risultano irreperibili[27] e dai falsi, e se si prescinde dalla tradizione recenziore e descritta, resta la sola elzeviriana del 1660, che infirma per buona parte la sua autorevolezza non facendosi scrupolo di manipolare senza riguardi il testo, censurato e banalizzato, e ricorrendo finanche a un titolo posticcio di richiamo. Infine la testimonianza del Ricci: il quale si limita a registrare il fatto che già ai suoi tempi si conosceva

[26] «[...] è già citato nel Catalogo dell'Hotel de Condé del 1673 (ma forse 1686) [...] e sembra provenire da un fondo del XVI sec.» (*Nota al testo*, p. 113). Caratteri (in verità piuttosto vaghi) «sembrano fissare il momento della scrittura non molto dopo la seconda metà del secolo, forse negli anni tra il 1550 e il 1570, prima probabilmente del 1572, anno in cui sembrerebbe che un fondo purtroppo non catalogato – di cui avrebbe fatto parte il nostro manoscritto – venga acquisito alla collezione dei Duchi di Condé» (ivi, p. 115). Ma a nostro giudizio – come, del resto per l'Aquilecchia (p. 9) – i due facsimili che corredano il volume rivelano una grafia acclimatabile allo scorcio, piuttosto che alla metà del secolo.

[27] La sola attendibile mi sembra quella di L. J. Hubaud, che segnala profonde affinità con il dialogo cosiddetto della *Puttana errante* nel primo di tali *Dialoghi doi di Ginevra, e Rosana. Composto da M. Pietro Aretino detto il Divino*. Stamp. nella nobil città di Bengodi, 1584. La segnalazione rivela uno stato di confusione testuale ancora più grave di quanto ci sia dato di appurare oggi e getta ulteriore discredito sull'intera questione.

sotto il nome dell'Aretino un opuscolo scandaloso che si poteva appaiare al *Dialogo della Nanna e della Pippa*, l'autenticità del quale egli, ovviamente, non aveva modo – né voglia, è da presumere – di controllare (la data del 1577 resta, comunque, il solo certo *terminus ante* per la composizione e la diffusione del dialogo). Se si aggiunge che nell'opera dell'Aretino, né in quella degli amici, nemici, corrispondenti e contemporanei suoi non resta traccia né menzione alcuna del *Dialogo* e che fin dal 1536 circolavano apocrifi che si facevano belli del nome e della fama del Flagello dei principi, il credito che si potrà concedere all'attribuzione risulterà assai scarso.

Le prove interne, poi, che il Rufi si sforza di ricavare dal testo e dal confronto con le *Sei giornate*, sono prive di consistenza e tutto sommato non meritano neppure di essere discusse una per una. Inconsistenti, in particolare, appaiono quelle che dovrebbero dimostrare l'anteriorità del *Dialogo* rispetto alle *Sei giornate*: l'assenza di richiami alla caduta di Rodi del 1522 e al sacco di Roma del 1527 (in un'opera che è priva del ben che minimo riferimento storico verificabile) (p. 34), l'«odore» che conturba la Nanna come la Giulia (e che può – al limite – avere una valenza metaforica, come sovente nell'Aretino) (p. 35), i «venticinque» che infieriscono sulla stessa Giulia, invece dei canonici «trentuno» (p. 36), sono ben poca cosa, o nulla addirittura. Resta invece, incontrovertibile e pesante come un macigno, la distanza siderale che intercorre fra la scrittura delle *Sei giornate* (uno dei capisaldi del manierismo letterario del Cinquecento) e quella (modesta assai) del *Dialogo*, che la comunanza di qualche vulgatissima metafora e di una banale fraseologia tecnica non può in alcun modo ricucire. «Resta la lingua, la qualità della scrittura», deve ammettere il Rufi (p. 42), costretto, per coonestare l'imputazione di tanta modestia espressiva, a inseguire a ritroso un Aretino piccolo piccolo, piccolissimo anzi, appena sbarcato a Roma e perso nell'indeterminatezza del giardino di Agostino Chigi. Ma questa rincorsa all'indietro, alla scoperta di «un "altro" Aretino a noi ancora sconosciuto» (p. 37), non convince affatto, proprio perché priva di qualsiasi riscontro. Anzitutto non è vero

che l'Aretino prosatore sia documentato solo a partire dal 1525. Per non dire delle lettere del 1524 a Giovanni delle Bande Nere,[28] la *Confessione di mastro Pasquino a fra' Mariano* è della primavera del 1523,[29] la *Copia d'una lettera scritta a Pietro Aretino da maestro Andrea pittore*, pubblicata da Vittorio Rossi[30] (e sicuramente aretiniana, a dispetto del titolo), reca la data dell'ultimo di luglio 1522; e persino del periodo chigiano sono pur noti almeno documenti poetici. Ma persino la lettera dedicatoria dell'*Opera nova* del 1512, con tutte le sue sgrammaticature, ha un colpo di coda ben aretinesco. Tutt'altra cosa – per struttura ed espressività –, che non il *Dialogo di Giulia e di Madalena*, che probabilmente fra il 1517 e il 1520 non sarebbe stato neppure concepibile.

È nostra convinzione che il *Dialogo* sia un apocrifo, filiato – in modo piuttosto prevedibile e scontato – dalle *Sei giornate*: prendendo spunto dalle «dipinture» della «camera terrena» del postribolesco convento descritto dalla Nanna («Nell'ultimo quadro ci erano dipinti tutti i modi e tutte le vie che si può chiavare e farsi chiavare» [p. 16]) e completando, in certo qual modo, l'istituzione puttanesca della Pippa, che risultava carente proprio sotto il rispetto dell'addottrinamento erotico (con uno spirito di sistema che all'Aretino fu sempre estraneo e anzi spregevole come cosa da «pedanti»). Il repertorio dei

[28] A.S.F., MAP, VI 797, CXXI 415, CXXII 106; edite in *Cortigiane del secolo XVI. Lettere – Curiosità – Notizie – Aneddoti, etc.*, Firenze, Il «Giornale di erudizione» Editore («Bibliotechina grassoccia»), 1892, pp. 141-143 e 146-155 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1967); e cfr. PAUL LARIVAILLE, *Lettere di, a, su Aretino nel Fondo Bongi dell'Archivio di Stato di Lucca*, Université Paris X – Nanterre, Centre de Recherche de la Langue et Litterature Italienne («Documents de travail et prépublication», 20), 1980, pp. 2-3 e 22.

[29] Cfr. GIULIO ALFREDO CESAREO, *Una satira inedita di Pietro Aretino*, in *Raccolta di studi critici dedicati ad Alessandro D'Ancona...*, Firenze, Barbèra, 1901, pp. 175-191; e poi in ID., *Studi e ricerche su la letteratura italiana*, Palermo, Sandron, [1930], pp. 323-347.

[30] In *Pasquinate di Pietro Aretino ed anonime per il conclave e l'elezione di Adriano VI*, pubblicate e commentate da Vittorio Rossi, Palermo-Torino, Clausen, 1891, app. III, pp. 164-171.

«modi», reso appetibile per il mezzo di una sceneggiatura dialogica e narrativa (non priva in tutto di momenti apprezzabili), fu condito di sparsi sali aretineschi, a guisa di minuto materiale di riporto (di un qualche pregio) aggiunto a un conglomerato di grana più vile. L'anonimo autore si spinse, anzi, fino al punto di sottrarre alle *Sei giornate* schegge di maggiori dimensioni (precisamente la descrizione della Tortora e l'episodio del «cotale di vetro»), innestandole – inalterate, o quasi – nel corpo del suo dettato. In ciò non si vede niente che si possa qualificare «sapientissimo» (p. 35); molto si vede, invece, di «ingenuo e goffo» (*ibid*.), tant'è vero che il furto è immediatamente segnalato dallo stridente scarto espressivo fra il contesto e l'allotrio inserto aretinesco. Non è un caso che gli Elzeviri, stampando il *Dialogo* di seguito ai *Piacevol ragionamenti* – appendice minore qual esso è –, abbiano espunto entrambi i passaggi fino a sacrificare il senso. A tal segno il plagio era clamante.

Opere di AGNOLO FIRENZUOLA, a cura di Delmo Maestri, Torino, UTET («Classici italiani»), [1977], 1070 pp.[31]

Dopo una serie d'interventi minori, a riprova di un'affezione ormai più che ventennale, il Maestri si ripropone firenzuolista emerito curando un'edizione di tutte le opere, che sostituisce e completa la precedente delle sole prose, approntata a suo tempo dal Fatini per la collezione di classici italiani della UTET: impresa di non mediocre impegno, saggiamente affidata a uno studioso di provata competenza. Ma devo dire subito che la lunga militanza firenzuolesca del Maestri sembra non abbia prodotto molto di più di un'amorosa fedeltà, incapace di dimostrare nei fatti quella pronta e puntuale sicurezza nel rispondere alle sollecitazioni del testo che sarebbe lecito attendersi da un "cultore della materia" e la cui latitanza proietta ombre dubbiose anche sulla passata attività, di decoro apparentemente incontestabile. Tralascio senza rimorsi le conclusioni critiche, sbiadita replicazione – o quasi – di luoghi comuni; tralascio l'approntamento del testo, che non porta novità di rilievo; concentrerò invece il mio discorso sugli apparati informativi ed esegetici dell'introduzione e del commento, le cui frequenti smagliature precludono, a mio avviso, una soddisfacente intelligenza del testo. Non posso, naturalmente, dilungarmi; mi contenterò di piluccare qua e là qualcuna delle "sviste" più saporite.

E cominciamo dall'introduzione; il cui limite più vistoso consiste proprio nel cadere nel vago e nell'approssimativo o-

[31] La recensione, rifiutata da più di una rivista, apparve in appendice al mio *La "maniera" romana di Agnolo Firenzuola (dicembre 1524 – maggio 1525)*, Firenze, Edizioni Centro 2P, 1983, pp. 188-192.

gni qual volta si tenti l'escursione nel tessuto di cultura che fascia l'esperienza letteraria del Firenzuola, ma che mostra preoccupanti incertezze anche quando il discorso si concentri con più puntigliosa attenzione sui dati interni. Potrà essere calzante questo candido passo:

> Almeno fino al 1530, egli [Firenzuola] dovette rimanere a Roma, forse con una breve parentesi fiorentina, perché in quell'anno fu fondata l'Accademia dei Vignaiuoli, alla quale appartenne e ove recitò composizioni giocose (pp. 13-14).

Non contesto l'accademia dei "Vignaiuoli", sulla quale pur avrei che dire; la svista che preoccupa è un'altra e clamorosa, e cioè l'affermazione che il Firenzuola rimase a Roma «almeno fino al 1530», quando si sa benissimo che vi rimase *almeno* fino alla fine del 1534. E il bello è che lo sa anche il Maestri; trovo infatti nella *Nota biografica*: «1534. Morto Clemente VII, il Firenzuola lascia Roma [...]» (p. 23). Queste contraddizioni interne sono tutt'altro che infrequenti nel volume; basti segnalare quella circa il calendario fiorentino, fatto iniziare alternativamente il 25 o il 1° marzo (p. 48 e p. 809, n. 14): prova di un instabile dominio della materia e di un'insoddisfacente revisione.

Nella *Nota bibliografica*, che per altro bisogna riconoscere come la più informata finora prodotta, leggo con stupore fra le opere perdute: «Un dialogo: *Lodi del paese di Firenzuola*, che il Doni ricorda nella *Libreria* con il titolo *Il fuoco di paglia*» (p. 29). Ora, il Doni dice testualmente: «[...] io viddi già un'opera in lode del paese di Firenzuola: e' mostrava l'autore, fra l'altre belle cose, di quanto ornamento fosse quel fuoco del legno».[32] Come si è giunti, dunque, dal gagliardo *fuoco del legno* a un miserevole *fuoco di paglia*? Credo così: "fuoco del legno" era chiamata un tempo la principale delle esalazioni gassose, facilmente infiammabili, nei dintorni di Pietramala, non lontano

[32] Ed. a cura di Vanni Bramanti, Milano, Longanesi, 1972, p. 266.

da Firenzuola, in località *Peglio*; donde, presumo, per vie traverse, la *paglia*. Ma sarebbe opportuno mettere in guardia contro la scarsa attendibilità del perverso Doni; in questo caso, soprattutto. Il passo sopracitato, infatti, è preceduto da un curioso aneddoto, nel quale si narra come tale Forimondo Sposa, impazzito, scambiasse tutti i cani per bracchi; e si conclude: «Quando io viddi questa bella descrizione [il presunto dialogo del Firenzuola], fui forzato a dire: "Questo mi pare un de' bracchi di Forimondo"».[33] E questa mi pare una chiara allusione alla natura maliziosamente apocrifa dell'indicazione doniana.

Del commento in generale dirò che è così scarno ed estenuato da fornire, non che uno strumento efficace ai fini dello studio e della ricerca, una chiave di lettura assai approssimativa, tanto più che persino la minuta interpretazione del testo appare troppo spesso fallita, per un veramente modesto intuito lessicale o per vere e proprie lacune d'informazione. Basterà come esempio l'esegesi del sonetto *Non è, come alcun dice, il ventre vostro* (del quale il Maestri riproduce di peso il testo del Petrocchi,[34] senza azzardare la benché minima congettura di emendamento, malgrado i guasti palesi), smarrita in ipotesi oscure, mentre dovrebbe procedere dal raffronto con un passo illuminante del *Celso* (a p. 741 di questa edizione) e con la graziosa figuretta che lo correda. E corro ad assaggi delle cadute più vistose, tralasciando a malincuore forse le più notevoli, che richiederebbero una troppo lunga discussione.

Apre il commento al *Discacciamento delle nuove lettere* una nota in cui il Maestri ci informa che «il Trissino voleva introdurre [nell'alfabeto] le lettere greche ω ed ε per la *o* ed *e* aperte e la ζ per la *z* dolce" (p. 55, n. 2). Ora, la fonologia trissiniana era senz'altro incompleta, ma certamente meno di quanto sembra credere il Maestri; e il Firenzuola stesso, del resto, parla

[33] *Ibid*.

[34] Cfr. GIORGIO PETROCCHI, *Nove sonetti inediti del Cinquecento*, in «Poesia», VIII (1947), pp. 49-50.

chiaramente di «cinque nuove lettere». Le due dimenticate sono la *y* e l'*j*. E non la ζ ma la *ç* voleva introdurre il Trissino.

Dei *Ragionamenti* voglio ricordare solo l'incredibile nota 58 a p. 187. Quando Bianca ricorda certe sue letture sulle «virtù» del basilico, il Maestri, diligentissimo, annota: «in Plinio, *Naturalis historia*, XX, 12, *o meglio* nella traduzione di Ludovico Domenichi, Venezia, 1561» (il corsivo è mio). Ma dovrebbe anche spiegare com'è possibile che un luogo di un'opera dedicata il 25 maggio 1525 dipenda da una pubblicazione del 1561 (diciott'anni dopo la morte del Firenzuola). In realtà il Maestri pasticcia una nota della precedente edizione del Ragni,[35] che citava il volgarizzamento del Domenichi solo per facilitare la lettura e senza la pretesa di costituirlo a fonte.

Salto, per non tediare troppo, alle *Rime*, che richiamano il più alacre impegno dell'editore (che, per questa sezione, aveva pubblicato nel 1974 un saggio preparatorio su «Italianistica»), lanciato nella proposta di un nuovo ambizioso ordinamento e invischiato a decifrare l'intrico di allusioni di cui il Firenzuola si diletta. È anche il settore in cui il Maestri si espone più pericolosamente, potendo contare solo sul vecchio commento del Bianchi (del 1848): con risultati complessivamente discutibili e con più frequenti infortuni, anche a livello di correzione di bozze (si veda il sonetto 77, pp. 911-912, che risulta composto da una quartina e due "quintine"; o si vedano le strofe diseguali delle canzoni; o le terzine di sei versi dei capitoli). Estraggo due soli significativi campioni.

Apre la sezione delle *Rime per Costanza Amaretta* la canzone *Bell'intelletto, entro del quale alberga* (pp. 793-797), ritrovata dal Vermiglioli in un codice perugino e perciò da lui assegnata al periodo in cui il Firenzuola studiava a Perugia;[36] il Mae-

[35] AGNOLO FIRENZUOLA, *Le novelle*, a cura di Eugenio Ragni, Milano, Giovanni Salerno Editore («I novellieri italiani»), [1971], p. 164, n. 4.

[36] Cfr. GIOVAN BATTISTA VERMIGLIOLI, *Canzoni inedite d'Agnolo Firenzuola e Gio. Matteo Faetani*, in «Giornale arcadico di scienze, lettere, ed arti», IX (1821), pp. 236-238.

stri la riferisce a Costanza e agli anni romani. Ineccepibile la localizzazione geografica; è ben strano, invece, che il Maestri non si sia accorto che destinataria della canzone è una donna che fa rivivere il nome dell'antica Lucrezia (vv. 32-36) e che, per difendere il proprio onore dalle insidie di un «perfido tiranno» (v. 41), si è avvelenata (vv. 45-49), pur sopravvivendo (vv. 53-54). Come si lega tutto ciò con Costanza Amaretta? Ritengo che la canzone si debba rapportare a questo passo dell'*Epistola a Claudio Tolomei*: «Dimenticherannosi della ancor viva Lucrezia, entro a Roma nata e ad uomo della vostra patria [Siena] congiunta in matrimonio; la quale per fuggir le disoneste voglie del vostro tiranno, ebbe ardire di prendere il veleno, il quale per divina piatà nuocere non le potette?» (p. 222), che il Fatini a suo tempo efficacemente commentava: «allude evidentemente alla moglie del senese Arcangelo Colonna, che si sottrasse avvelenandosi alla violenza del cardinale Petrucci; lasciata per morta, fu salvata dai parenti».[37]

Fra le rime giocose è certamente notevole la canzone *In lode della salsiccia* (incredibiimente definita «capitolo» alla nota al v. 76, p. 983). Questo l'*incipit*:

Se per sciagura le nove sirocchie
Avesser letto le capitolesse,
O, per me' dir, quelle maccheronee
Di voi altri, poeti da conocchie;
I quali il forno e le castagne lesse
Lodaste, e fiche mucide e plebee [...].

Per il Maestri i poeti in questione sono senza ombra di dubbio «i poeti della cerchia del Lasca» (p. 980). Ebbene, autore del capitolo del *Forno* è Giovanni Della Casa; del capitolo dei *Fichi* il Molza; del capitolo delle *Castagne* Andrea Lori. Per i primi due, almeno, invocare l'autorevole patrocinio del Lasca mi sembra del tutto superfluo.

[37] Cfr. *Opere scelte*, a c. di Giuseppe Fatini, Torino, UTET, 1937, p. 191, n. 28.

Che dire, in conclusione? Che è un'edizione avventata è probabilmente dir poco.

Dell'Asino d'oro, di APULEIO, tradotto per Messer Agnolo Firenzuola fiorentino, XXII litografie originali e XVI disegni di Marcello Tommasi, introduzione di Giuliano Innamorati, Firenze, Il Torchio, 1981, pp. XII-95.[38]

A che l'*Asino d'oro* di Apuleio fosse per elezione "libro a figure" lo destinava la sua variegata e meravigliosa compagine narrativa: caleidoscopio di storie e di stili, replicata occasione di infinite suggestioni figurative. Fin dal 1516, difatti, quando Giovanni Tacuino ristampò la *fabula* apuleiana con il prestigioso commento di Filippo Beroaldo il Vecchio, volle adornato il testo di una nitida serie di xilografie, anonime e di tecnica elementare, ma grate anche all'occhio del lettore moderno per la loro incantevole semplicità. Da allora, anche se l'aristocratica aldina del 1521 tornava ad imporre la nuda eleganza dei suoi caratteri, si affermava nei fatti una tradizione illustrativa che coinvolse subito, fin dalla *princeps* del 1518 ad opera di Nicolò Zoppino e Vincenzo di Paolo, il volgarizzamento che fu attribuito al nome eminente di Matteo Maria Boiardo e che va forse restituito a quello oscuro dell'avo suo Feltrino. Seguì immediatamente nel 1519 una ristampa che raddoppiava il numero delle illustrazioni (testimonianza clamante di un diffuso favore), che le repliche di altri stampatori, protratte fino al 1549, si studiavano puntualmente di riprodurre. Né la fortunata serie di legni cadde con il tramontare del testo boiardesco (a qualunque dei due Boiardo si debba riconoscere), quando, a cominciare già dal 1550, s'impose con persistente successo sul mercato librario italiano la più mo-

[38] «Antologia Vieusseux», XVIII, 3, n. 67 (luglio-settembre 1982), pp. 137-139.

derna e limpida versione di Agnolo Firenzuola, ma contagiò ben presto la nuova tradizione editoriale, anche se ormai con efficacia progressivamente in declino e infine a specchio di un gusto sempre meno aggiornato, per non dire palesemente anacronistico: impresa pedestre di stampatori minori. Chi ne volesse diretta consapevolezza può far uso di una recente edizione popolare bilingue (APULEIO, *Le Metamorfosi o L'Asino d'oro*, Milano, Rizzoli, «B.U.R.» L128, 1977) che riproduce la serie xilografica della stampa veneziana del 1519, pur alterandone la nitida *facies* con un importuno ingrandimento.

Né, per altro, l'efficacia del testo apuleiano a suggerire sviluppi figurativi si restrinse all'ambito del modesto anonimato delle arti minori, cui pertiene appunto la tradizione – per quanto illustre – del libro "istoriato". Al contrario. Dopo che il magisterio filologico e critico del primo Beroaldo ebbe accreditato e diffuso nel tardo umanesimo una retorica apuleiana come esquisita *ars dictandi* e il riscoperto ermetismo di scuola fiorentina ebbe acclimatato inquiete misteriosofie, motivi apuleiani – specie la centrale favola di Amore e Psiche – si affermarono nella cultura artistica romana e particolarmente nell'intenso ciclo della scuola raffaellesca, prima con la Loggia di Psiche alla Farnesina, progettata da Raffaello ma eseguita da aiuti, e quindi con gli affreschi di Perin del Vaga a Castel Sant'Angelo e con la propagginazione mantovana di Giulio Romano nel Palazzo del Te. È precisamente in questo clima fervido di sollecitazioni diverse che nasce, fra il 1524 e il 1525 (e forse perfezionato in anni successivi), l'abile volgarizzamento del Firenzuola, il quale adatta a sé e ai suoi tempi la vicenda dell'asino magico, con uno scatto perentorio di appropriazione e di reinvenzione della materia antica che ne segna mirabilmente l'eccellenza. Volle con esso il Firenzuola, procuratore dell'ordine vallombrosano presso la curia (nella Roma toscaneggiante dei papi medicei), emblematicamente significare la sua conversione dall'«asinino studio delle leggi civili, anzi incivili», alle «umane lettere» e la conquista di una superiore dignità dell'animo e dell'intelletto per provvidenziale influsso di un amore spirituale, quale l'aveva platonicamente predica-

to Marsilio Ficino e quale lo ripeteva in quegli anni – o poco prima – il Bembo. Ma certo con esso il Firenzuola volle anche sperimentare, e nel concreto della scrittura avventurosamente praticare, un'ipotesi di lingua e di stile che al canone boccaccesco del Bembo concedeva assai poco e che non si limitava a coniugare Apuleio e Boccaccio (il Boccaccio che all'antico africano aveva reso tante volte omaggio), ma estendeva le sue ambizioni a un parlare ad un tempo illustre e «cotidiano», letterariamente scaltrito e popolarmente vitale: con i suoi eccessi e con le sue estenuazioni, per altro: con le sue zone d'ombra e i suoi enigmi. Primo di tutti questo: la proposta del Firenzuola rimase oscura per un quarto di secolo, dal 1525 el 1550, quanto intercorse fra la composizione e l'edizione postuma dell'*Asino*, disdegnando in vita l'autore di pubblicarlo, così come quasi tutti i suoi scritti, per una sorta di rinuncia preventiva, confessione di sofferta impotenza o insufficiente presa sul reale, che è tratto caratteristico della sua opera e della sua personalità.

Ed ecco una nuova edizione del celebre volgarizzamento (o rifacimento, che dir si voglia): un'edizione non a caso "istoriata", un *in folio* tirato in 250 esemplari su carta filigranata di Fabriano, adorno di 22 litografie a piena pagina e di 16 disegni minori, che reca la duplice firma di Marcello Tommasi (autografa in ogni volume), per la parte artistica, e di Giuliano Innamorati, per la parte letteraria. Una coppia di specialisti, si sarebbe tentati di dire: smaliziato cinquecentista l'uno quanto affermato illustratore l'altro; sodalizio, comunque, fertile di scambi e di progetti, che, or sono già una decina d'anni, approntò un'edizione dell'*Asino* firenzuolesco, fallita per banali intoppi editoriali. Uscirono i disegni e la prefazione e corsero una loro notevole fortuna, anche se, forzatamente, quasi solo sul mercato dell'arte. Ma i disegni chiedevano il testo per disvelare appieno tutte le loro valenze espressive; così come le litografie di oggi proprio nell'incontro e nel confronto con la scrittura scaricano tutto il loro potenziale evocativo ed emblematico, manifestando una sorprendente acclimatazione, garantita, evidentemente, non solo dalla finezza interpretativa dell'artista, ma dalla lucida sorveglianza e dagli avvertiti sug-

gerimenti del critico. È una simbiosi di alta qualità intellettuale quella che guida il segno di Tommasi e ne disciplina l'originaria tensione barocca. Ne sortirà una "lettura" di gusto personalissimo, che nell'inesauribile inventiva apuleiana mostra di privilegiare le scene "forti", orrorose o sanguinarie, formicolanti di figure stravolte: tumulti di armati, atroci incantamenti, insidie di fiere favolose, il mostruoso intrecciarsi di forme nelle metamorfosi, le notti magiche, le streghe e i ladroni, le megere e i manigoldi: l'affollarsi di un'umanità eroica o grottesca in paesaggi dirupati e contorti o in interni dalle prospettive echeggianti. Ma non difetteranno, se pur più rare e preziose – ed è qui che si illimpidirà la consonanza con il dettato firenzuolesco –, scene di fiabesco idillio o di più tenera umanità o di composita e ambigua suggestione. Sarà dunque l'amplesso degli amanti notturni, viluppo ovoidale di corpi avvivato dal bronzeo bagliore delle membra femminili; o l'asino, donchisciottesco ronzino umanamente espressivo, protagonista di episodi di crudele comicità; o il falso abbraccio di Scannadio al cadavere di Lepolemo, sessualmente ambiguo, come ambigua l'anatomia dei nudi: polita, luminosa, androgina, anziché nervosa e guizzante come al solito; e bella la scena di caccia del fondo, dominata dall'obliqua, saettante ferocia del cinghiale. E sarà Psiche che mollemente riposa in grembo ad un fiorito prato o, desta, stupisce della mirabolante architettura del palazzo di Amore: un edificio di idea bramantesca, appunto, mentre il nudo femminile risulta modellato (alla rovescia nella litografia) sulle armoniche cadenze della figura centrale delle *Tre Grazie* di Raffaello.

Sono appunto questi i riferimenti figurativi che Innamorati indicava dieci anni fa al contesto firenzuolesco, collocandolo «nella prospettiva di un gusto rinascimentale maturo e forse troppo maturo» e nel segno di una «vocazione manieristica», che non è solo la chiave migliore per interpretare la trasposizione figurativa di Tommasi, ma anche un suggerimento prezioso per intendere l'arte difficile del Firenzuola; e dunque per comprendere il complesso organismo di questa edizione, piuttosto preziosa che monumentale, che non disdegna la ricchez-

za dei materiali, ma con una sua precisa e signorile e perfino austera misura: destinata non certo a consacrare i fasti dei nuovi (o antichi) ricchi, quanto a pungere la curiosità selettiva degl'intendenti.

MIKLÓS SZTÓJAY, *Egy kiadatlan vers Angelo Firenzuola egy Magyar kézirat*, in «Duna levél», Május 12, 1997, p. 3.[39]

Non è consuetudine recensire una mezza pagina di giornale, ma le circostanze di queste note sono abbastanza straordinarie, sia per l'oggetto in questione, sia perché altrimenti l'oggetto stesso resterebbe ignoto ai più per le vie ordinarie della comunicazione letteraria. A dire il vero, sarebbe rimasto ignoto anche a me, se non mi fosse stato segnalato per interposta persona (ringrazio la dottoressa Franca Pradella che mi ha trasmesso una segnalazione di Erzsébet Rácz).

Si tratta di un articolo comparso in un periodico di Dunaújváros, una cittadina a sud di Budapest, il cui titolo in italiano suona approssimativamente *Un poema inedito di Angelo Firenzuola in un manoscritto ungherese*. La cortesia delle persone nominate sopra mi ha permesso di averne una fotocopia. A causa della mia assoluta ignoranza della lingua, mi sono avvalso, per raccapezzarmici un po', di una traduzione professionale (che sospetto talvolta approssimativa). La sostanza del discorso è questa (non mi azzardo a citare l'originale). L'autore, rimestando vecchi cimeli di famiglia, ha scoperto un quadernetto appartenuto al suo trisavolo Ferenc Sztójay, che fu alfiere degli ussari al tempo della terza guerra d'indipendenza, militando, è ovvio, nell'imperial-regio esercito austro-ungarico. Pare che abbia partecipato anche all'infausta battaglia di Custoza, meritando una menzione onorevole per aver partecipato con il suo drappello alla conquista di una batteria italiana. Tra gli oggetti che l'alfiere Ferenc riportò dall'Italia alla

[39] «Il tremisse pistoiese», XXIV, 3, n. 70 (settembre-dicembre 1999), pp. 38-40.

fine della guerra c'era anche il quadernetto di cui si fa discorso, acquistato forse a Trieste e rimasto sempre in casa Sztójay, nei pressi di Dunaújváros. Miklós non ne fornisce una descrizione dettagliata; si limita a indicarlo come un fascicoletto della misura di un quarto di foglio, privo della coperta e di una o più carte all'inizio, con una grave perdita di testo. Il quale risulta al momento adespoto e anepigrafo; ma in una nota a matita blu sulla prima carta attuale si legge «Angelo Florenzolla 1541»; segue un punto interrogativo. Il testo è a penna, redatto in una scrittura ottocentesca, con un inchiostro che nella traduzione che mi è stata fornita risulta «ingiallito» (forse *sbiadito*: mi sembra difficile che un inchiostro del diciannovesimo secolo possa ingiallire). Incuriosito, Miklós Sztójay ha fatto qualche ricerca con l'aiuto di un amico romanista e nelle *Opere* di AGNOLO FIRENZUOLA ridotte a miglior lezione e corredate di note da B. Bianchi, Firenze, Le Monnier, 1848, vol. I, p. 244, ha letto nella dedica dei *Discorsi delle bellezze delle donne* (*Alle belle e nobili donne pratesi*) che il Firenzuola si accingeva a «mandar fuori una traduzione della Poetica d'Orazio, quasi in forma di parafrasi, che sarà questa prossima state». La dedica è datata «in Prato il dì 18 di gennaio 1541» (*ibid*.). I versi superstiti appartengono senza dubbio a una libera traduzione dell'*Ars poetica*, la data è la stessa: sembra che tutto quadri a indicare che siamo di fronte al recupero parziale di un'operetta perduta del Firenzuola. Aggiungo che l'autore dell'articolo rende noto di aver fatto dono del quadernetto alla biblioteca del Magyar Kulturális Kör (un circolo culturale) di Dunaújváros.

Devo dire che fin dall'inizio la faccenda mi è sembrata abbastanza strana. Intendiamoci: non metto minimamente in dubbio la buona fede di Miklós Sztójay, che ha avuto il merito di comunicare un fatto di cui era a conoscenza e anzi si è prodigato per comprendere di che cosa si trattasse, con un impegno senz'altro encomiabile, soprattutto per aver trascritto (con qualche svista, in verità) e pubblicato il testo, che quindi può essere oggetto di verifica.

La vicenda appariva assai avventurosa, con questo romantico alfiere che, invece di andare a caccia di meretrici (come di solito fanno i militari), fa incetta di opuscoli manoscritti; ma si sa che nella tradizione dei testi si sono verificate vicende ancora più strane. Eppure c'era qualcosa in quei versi un po' sgrammaticati che non finiva di convincermi. Non avevano il sapore giusto. Se fossero stati un pezzo d'antiquariato, si sarebbe potuto dire che non avevano la patina appropriata alla loro età. E allora ho voluto fare anch'io qualche ricerca, andando a riscontrare le traduzioni note dell'*Ars poetica* di Orazio. È stata una fatica sceverare tra le molte della prima metà dell'Ottocento registrate nell'opac SBN, ma alla fine credo di aver scoperto da dove vengono i versi trascritti da Miklós Sztójay. Scelgo per il raffronto un passo che al Firenzuola era caro (corrispondente ai versi latini 46-62):

> De vocabuli anchora sottile, et cauto
> nella scelta, et nelluso avrai gran lode,
> se un termin noto, con accorto intreccio
> farai novo apparir, che se fra d'uopo
> mostrar con nuovi indizi ignote cose,
> di crearne avvera non prima intesi
> dai cighiuti Ceteghi, et in cio negata
> non fia sobria licenza. I nuovi, et freschi
> motti pero fede maggiore avranno,
> se derivati fian da Greco fonte
> piegati alquanto, et perche mai disdetto
> sera a Vergilio, et a Vario cio, che dato
> fu a Plauto, et a Cecilio? Et s'io acquistarmi
> Poche cose potro', perche avro biasimo,
> Quando la lingua di Catone, et d'Hennio
> Tanto arricchi gia il sermon patrio, et tanti
> Novi nomi produsse? E ognor concesso
> la moneta contar con nuova impronta.
> Come le selve al declinar dell'anno,
> cagian le foglie, et van le prime a terra,
> delle parole anchora la vecchia etate
> al fin perisce, et le nouelle in fiore
> crescono, et in vigor di giovanezza.

E si riscontri:

> De' vocaboli ancor sottile e cauto
> Nella scelta e nell'uso avrai gran lode,
> Se un termin noto con accorto intreccio
> Farai nuovo apparir. Che se fia d'uopo
> Mostrar con nuovi indizj ignote cose,
> Di crearne avverrà non prima intesi
> Dai cintuti Cetegi; e in ciò negata
> Non fia sobria licenza. I nuovi e freschi
> Motti però fede maggiore avranno,
> Se derivati fian da greco fonte
> Piegati alquanto. E perché mai disdetto
> Sarà a Virgilio e a Vario ciò che dato
> Fu a Plauto ed a Cecilio? E s'io acquistarmi
> Poche cose potrò, perché avrò biasmo,
> Quando la lingua di Catone e d'Ennio
> Tanto arricchì già il sermon patrio, e tanti
> Nuovi nomi produsse? È ognor concesso
> Moneta coniar con nuovo impronto.
> Come le selve al declinar dell'anno
> Cangian di foglie e van le prime a terra;
> Delle parole ancor la vecchia etade
> Alfin perisce, e le novelle in fiore
> Crescono ed in vigor di giovinezza.

La seconda serie è tratta dalle *Opere di Q. Orazio Flacco volgarizzate con testo latino a fronte e con annotazioni*. Tomo secondo contenente le *Satire*, l'*Epistole* e l'*Arte Poetica* tradotte da Francesco Soave. Con una nuova riordinazione dell'*Arte Poetica*. In Venezia pel negozio di libri all'Apollo edit. Coi Tipi di Giuseppe Molinari 1820, p. 331. A Francesco Soave sarà da restituire la paternità dei versi.

Ripeto che sono convinto della buona fede di Miklós Sztójay, depistato da quella fuorviante (se pur dubitativa) annotazione a matita, che, fra l'altro, non è di per sé un'attribuzione. Si è trattato di un incidente, al quale però bisogna porre rimedio.

GIOVANNI DELLA CASA, *Rime*, a cura di Giuliano Tanturli, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore («Biblioteca di scrittori italiani»), 2001, LVIII-248 pp.[40]

Non amo i lirici del Cinquecento, questa calca di solenni barbassori che, prendendosi molto sul serio, sono intenti senza requie a conferirsi l'un l'altro patenti di immortalità letteraria. Mi vien da pensare ai professori che fanno ressa al buffet dei convegni accademici. Per non dire delle poetesse, riscoperte nel segno ancestrale della "scrittura femminile". Forse soltanto il diluvio delle poetiche aristoteliche incute più sorda e desolata angoscia.

Va da sé – per altro – che ogni regola ha le sue eccezioni. E un'eccezione bisognerà farla – di certo – per il piccolo e prezioso canzoniere di Giovanni Della Casa, il quale ebbe – se non altro – il buon gusto di scrivere poco e di pensare bene quello che faceva. Anche troppo, verrebbe da dire quando ci si avventura nel dedalo delle varianti redazionali, largamente attestate dalla tradizione del testo. Proprio da questo diuturno lavorío, che è la necessaria premessa dell'eccellenza letteraria del poeta, conviene partire per riflettere sull'edizione curata da Giuliano Tanturli, così da sviscerarne subito gli organi principali.

L'*editio princeps* delle *Rime* del Casa è postuma: curata dal suo segretario Erasmo Gemini, fu impressa a Venezia per Niccolò Bevilacqua nel 1558 (sigla: Ge). L'attendibilità del testo – tolte le poche estravaganti, che non sono accolte nella presente edizione – era un tempo accreditata unanimemente dagli studi critici, fra i quali spicca un saggio magistrale di Caretti (LAN-

[40] «Studi italiani», n. 28, a. XV, fasc. 1 (gennaio-giugno 2003), pp. 192-196.

FRANCO CARETTI, *Per un futuro apparato critico delle "Rime" di Giovanni Della Casa*, in «Leonardo», XI-XII, 1942, pp. 205-216; e poi nel volume *Studi e ricerche di letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, pp. 67-98), e fu ribadita dall'ottima edizione critica di Roberto Fedi (GIOVANNI DELLA CASA, *Le rime*, Roma, Salerno Editrice, 1978). È stata invece posta in dubbio da Stefano Carrai, che con Tanturli ne ha discusso in interventi che qui non è il caso di recensire nel dettaglio.

Ora nessuno dubita che «le testimonianze elaborative più avanzate» non si trovino nella *princeps*, bensì siano «fornite dai manoscritti Magl. VII 794 (M^1) e dal Chig. O VI 80 (C^1)» (cito dalla stessa *Nota al testo* di Tanturli, p. 206). Tuttavia tali testimonianze, presentando «non di rado una redazione aperta, cioè con varianti alternative» (*ibid*.), rappresentano «uno stadio del testo anteriore a un assetto, se non definitivo, assestato e univoco» (p. 207). In alternativa alle incertezze di dettato e di struttura delle lezioni manoscritte «per noi [...] c'è soltanto il testo chiuso della *princeps*, che non presentando motivi evidenti di sospetto non può che essere accettato per quello che è: un testo chiuso e plausibile» (p. 208). «La discussione [...] su ciò che in essa possa essere responsabilità del curatore postumo piuttosto che dell'autore, non intacc*a*, comunque, l'oggettiva e non sostituibile realtà di quel libro, non essendoci in alternativa un altro libro compiuto e univoco, ancorché non pubblico, ma testimonianze elaborative di fasi anteriori. In questa scelta, legittima di per sé e nei fatti obbligata, perché a quello stadio senza alternativa, si impone l'obbligo della coerenza, decidendo in un colpo con le presenze e l'ordinamento anche la questione del dettato e della veste linguistica, che devono essere rigorosamente quelli di Ge, appunto perché Ge si intende e non si può non riprodurre» (p. 209). A questo punto il dettame operativo diventa categorico: «Tutte le lezioni di Ge, che non siano chiaramente erronee, saranno, dunque, accolte senza tener conto dell'accordo con testimonianze anche autografe di fasi redazionali precedenti. In particolare non si ritiene in questo caso valido il criterio della *lectio facilior* o *difficilior*, cui talvolta il Fedi ricorre [...]. È una situazione esempla-

re in cui il testo definitivo, goda o non goda di garanzie d'autenticità, non può essere rapportato a fasi redazionali precedenti, pur di lezione sicuramente più garantita, e in cui bisogna rassegnarsi al rischio di lasciare insieme al grano un po' di zizzania, indistinguibile da un grano forse più scadente, ma sempre grano» (pp. 210-211).

La soluzione ecdotica di Tanturli (che può apparire bedieriana nei risultati, ma che bedieriana non è nelle premesse) non piacerà certamente ai sostenitori ad oltranza dell'"ultima volontà" dell'autore e ai feticisti degli autografi, ma ha il pregio incontestabile della chiarezza, della solidità, della coerenza. Per il resto, chi – come me – ritiene che la filologia non sia una scienza esatta ma una disciplina pragmatica che può legittimamente prevedere esiti discordanti e tuttavia – perché no? – complementari, non avrà nessuna difficoltà ad affiancare all'edizione critica di Fedi questa impresa di Tanturli, di scala certamente minore ma di non minore dignità.

E adesso vediamo in concreto cos'è che fa della Gemini un vero e proprio "libro", un complesso organico e coerente, un "canzoniere" – come si dice – e non una raccolta casuale di rime. Non si scopre nulla additando nel "canzoniere" del Casa un percorso ascensionale, che partendo da una fase amorosa, subito compromessa dalla delusione della donna, procede attraverso una fase morale che porta alla delusione del mondo e approda al pentimento e alla preghiera. Un itinerario scontato si direbbe, ma che tale non risulta all'occhio dell'interprete avveduto.

Per prima cosa Tanturli sgombra il campo dagli impicci autobiografici sui quali insiste anche la critica più recente, collegando – in particolar modo – il disincanto che caratterizza le ultime poesie con l'amarezza che derivò all'autore dal fallimento delle sue più alte ambizioni di carriera ecclesiastica e leggendo nella «vermiglia vesta» di LII 5 la trasposizione letterale della porpora cardinalizia. In realtà il testo non autorizza nessun referente esterno: il fatto che noi, lettori postumi e fin troppo avvertiti, si sovrappongano riferimenti extratestuali a quello che l'autore effettivamente dice è un'ingerenza «su-

perflu*a* se non inopportun*a*» (p. XXXV). L'autore non svela i presupposti del suo discorso poetico, che è interamente compiuto e autosufficiente nel suo contesto esemplare e – per così dire – impersonale. Il senso trascende le circostanze: il «filo conduttore del libro» è un emblematico «percorso intellettuale, insieme culturale e morale» (p. XLIII). E il punto d'arrivo è tutt'altro che scontato. Quel percorso, infatti, conduce – in un autore nutrito come pochi di cultura classica – al di là del classicismo, con il «superamento d*el* radicato e fulgido mito classico e umanistico» della gloria poetica (p. XLIV) e la perentoria rivendicazione di una «virtù senza indulgenze» (p. XLVI). Non solo: quello stesso percorso conduce – ad un tempo – al di là del petrarchismo: «Voltar le spalle al mito dell'*otium* e della solitudine è il passo decisivo che segna una svolta storica. [...] Superare l'uno [il classicismo] comporta la dissoluzione dell'altro [il petrarchismo]. È il ripudio del petrarchismo, non in senso formale e stilistico, ma concettuale e culturale, di quell'umanesimo letterario che dal Petrarca era emanato» (*ibid.*). Infine il confronto della poesia casiana non avviene più col Bembo (che pure al Casa aveva conferito una sorta di investitura da primogenito), ma con voci più alte e più solenni: il Michelangelo delle ultime rime, il Tasso del *Mondo creato*.

Quanto poi all'architettura del "canzoniere", l'analisi di Tanturli riserva nuove sorprese. In parole spicciole, rinunciando a dettagliare le sottili argomentazioni dell'interprete, si tratta di 64 poesie. Il primo sonetto e l'ultimo sono – ovviamente – il proemio e l'epilogo. La metà dell'opera cade fra 32 e 33. Nel sonetto XXXIII si scopre un nuovo proemio, con la sua brava invocazione ad Apollo, parallela (ma di grado superiore, preludendo a materia più alta) all'invocazione alle Muse del sonetto I. La piazza XXXII, invece, è occupata dalla prima canzone, degna per nobiltà di dettato e autorità di metro di fungere da conclusione di una prima parte e anzi da "vertice" della raccolta. Individuati questi cardini fondamentali si scopre qualcosa di inopinato: una struttura complessa e preziosa, architettata in forma di una macroscopica figura di chiasmo, con gruppi di rime che dalla prima alla seconda parte si ri-

chiamano in posizione simmetrica. Così la sequenza XXI-XXIV, condensata nella cifra dei "begli occhi" spietati, trova riscontro nella serie XLI-XLIV, dedicata a una crudele "donna selce". Così al ripensamento amoroso espresso in XVI-XIX risponde, nella seconda parte, le sequenza del pentimento in XLVII-IL. Anche a singole poesie può capitare di trovare una singola controparte, segnata da sottili ma evidenti affinità, echi, allusioni, riscontri ecc.; basti indicare qui la rispondenza tra XIV e LI. «In questa dimensione il numero diventa *numerus*, la collocazione materiale acquista capacità significativa [...]» (pp. XXVII-XXVIII). Va da sé che di rado la simmetria è perfetta (a un certo punto si verifica persino una sorta di *clinamen*, come avrebbe detto Lucrezio); e in ogni caso la seconda parte è sbilanciata dal peso delle canzoni. Una simmetria perfetta sarebbe stata troppo esteriore e prevedibile, e cioè banale, e il Casa rifugge da tutto ciò che appare scontato. È in gioco una signorile "sprezzatura".

La strategia ecdotica, puntando su una sola fonte, può permettersi una prassi conservativa. Correggendo soltanto gli errori palesi, conserva i capoversi sporgenti (secondo l'uso dell'epoca), le maiuscole ad inizio di verso, le grafie latineggianti (*h* etimologica, congiunzione *et*, *ti* + vocale per *zi* + vocale ecc.) ecc. Non sono stati considerati vincolanti gli aspetti paragrafematici. Non mette conto annotare qualche insignificante incoerenza.

Ogni poesia ha una nota introduttiva (anche di ragguardevole consistenza) che dà conto della natura, della posizione, dei motivi salienti, dei riscontri del testo.

Il commento, di solido impianto, opera un recupero sistematico (altamente meritorio) dei commenti antichi (Egidio Menagio, Sertorio Quattromani, Anton Maria Salvini) oltre che delle postille inedite di Iacopo Corbinelli e delle antiche letture – o *lezioni*, come si diceva allora – di sonetti casiani; basti nominare per eccellenza Varchi e Tasso. Attraverso letture e commenti antichi si accede a gran parte delle "fonti" classiche e volgari. È puntigliosa l'analisi dei fenomeni metrici e

retorici (manca per altro una tavola metrica). L'*Indice degli autori e delle opere* è un'autentica miniera.

Chiudiamo in bellezza con una raffica di rimbrotti.

Nella delineazione del percorso poetico del Casa, sicuramente nel complesso degna di plauso, è forse un po' sottovalutato il classicismo romano, fatta eccezione per il consentaneo Guidiccioni. Ma il sonetto *Alla Cura*, che – come giustamente annota Tanturli – segna una svolta nella poesia casiana, nasce a Roma nel 1533/34, negli ultimi anni del pontificato di Clemente VII. A Roma, in quegli anni e negli anni immediatamente successivi, il Casa è partecipe di un gruppo di intellettuali, di una *sodalitas*, anzi di un'"accademia", come la chiamavano protagonisti e corrispondenti. Non pare che il principale motivo di aggregazione fosse la lirica volgare, però ne facevano parte poeti del calibro di Francesco Maria Molza, di Claudio Tolomei, di Lelio Capilupi, di Annibal Caro, per citare soltanto i più degni. Sodalizi di tanto significato non possono non lasciare una traccia significativa (e se non la lasciassero sarebbe anche più significativo).

Si dovrebbe anche dire che il Casa è figlio del diluvio. Uscito salvo dalla catastrofe delle guerre d'Italia (la nostra "guerra dei quarant'anni"), non può non portare i segni almeno del sacco di Roma del 1527 e dell'assedio di Firenze del 1530. Non è necessario essere degli storicisti per pensare che la storia ha una imprescindibile valenza culturale.

Infine – ed esprimo ora un parere del tutto personale – la figura del Casa a me pare più problematica, ambigua, contraddittoria (non senza un qualche sospetto di ipocrisia) di quanto non risulti da queste carte. Forse perché l'ho presa per il verso sbagliato.

Il Travaglia comedia di Messer ANDREA CALMO, *nuovamente venuta in luce, molto piacevole e di varie lingue adornata, sotto bellissima invenzione, al modo che la fo presentata dal detto autore nella città di Vinegia*, testo critico, tradotto e annotato, a cura di Piermario Vescovo, Padova, Editrice Antenore («Biblioteca veneta», 14), MCMXCIV, 328 pp.[41]

L'antica maledizione biblica – pena della più folle arroganza umana –, la babele delle lingue, simbolo della radicale incomunicabilità e del conflitto perenne, della archetipa insocialità tra i figli di Eva, è condizione abituale e felice, e anzi vanto precipuo delle commedie del veneziano Andrea Calmo, come in questa del *Travaglia*, che fin dal titolo, con candida ostentazione, si esibisce «di varie lingue adornata» non meno che di piacevolezza e di bella invenzione. Al toscano letterario vi si alternano e vi s'intrecciano gli idiomi più disparati, che dai più prevedibili inserti vernacolari del veneziano e del pavano giungono agli alloglotti dalmatino e greghesco (un greco impuro e italianizzato), fino a curiose e paradossali mescidanze, come un bergamasco farcito di spropositi latini, e fino a una crittografica battuta in turco (messa in bocca al «servo fuggitivo» Arpago [II 1], che abitualmente parla in toscano). Tanto fasto di idiomi, che fa del *Travaglia* «il punto estremo nell'uso estensivo del plurilinguismo in Calmo» (p. 14), era motivato nel proemio all'*editio princeps* (in Vinegia, appresso Stefano di Alessi, alla libraria del Caualetto, in cale dalla Bissa, al ponte de San Lio, 1556: «stampa singolarmente corretta», la dice il curatore, «rivista presumibilmente dall'autore stesso»

[41] «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, a. XCIX, 1-2 (gennaio-agosto 1995), pp. 270-272.

[p. 23]) da Sisto Medici, teologo padovano, al quale era stata affidata la presentazione del volume, era motivato – dicevo – da un saggio principio di *decorum* e sostenuto con una viva mossa polemica: «Vorrebbono costoro [gli «emuli» e detrattori del Calmo] ch'un greco o dalmatino parlando in italiano favellasse con gli accenti e modi toscani, il che non è men fuori del ordinario che se un bergamasco avesse a parlar fiorentino o un napolitano in tedesco» (p. 36). In realtà, come ben avverte Piermario Vescovo, questa istanza di mimetismo linguistico, in funzione di un profilo verisimile dei caratteri, risulta tutt'altro che decisiva nel concepimento della commedia. Più che a una realistica definizione dei personaggi e delle situazioni di dialogo, l'esplosione delle lingue obbedisce a una logica spettacolare che mira al «sopravvento assoluto di quelle che potrebbero sembrare parentesi comiche» sugli elementi strutturali e portanti della trama (p. 20) e «prospetta nel depotenziamento dell'ingranaggio un potenziamento delle risorse del comico» (p. 21).

A tutti gli effetti le componenti dell'intreccio, invischiato in una macchinosità che il curatore definisce «selvosa», rivelano il sostanziale «disinteresse» dell'autore. Trama e personaggi appaiono afflitti dall'usura dell'ovvio: vecchi amorosi e militi gloriosi, fanciulle travestite e ruffiane scaltre, servi intriganti e padri scervellati, contadini ruzanteschi e pedagoghi sproloquianti; e poi beffe e busse e agnizioni e mariazzi e meravigliose (quanto spicciative) catastrofi liete: il repertorio del teatro comico rinascimentale c'è tutto (o quasi). Non se ne desidera di più. Se il Calmo si diverte a mischiare le carte, l'effetto si avverte ancora in sconcertanti caratterizzazioni linguistiche piuttosto che in peregrine trovate della favola. Così avviene che il toscano letterario, che ci si attenderebbe prerogativa dei personaggi illustri e acculturati, sia attribuito al soldato fanfarone Rabbioso e al servo Arpago; così il greghesco, abituale prerogativa di stradiotti e di vecchi, avviva la macchietta della ruffiana Cortese; così il bergamasco, parlata canonica dei servi e dei facchini (come sarà degli Zanni), diverrà nientemeno che il fondamento dell'involuto linguaggio pe-

dantesco; così agli «zaffi» (i birri) sarà riservata una gergalità bulesca, da malfattori quali sono.

Ma in fondo la panlalia dei caratteri comici del Calmo rispecchia anche la storica condizione di radicata poliglossia dell'*enclave* linguistica veneziana, connotata da un alto tasso di scambi etnici e culturali, da un brulicare di iniziative che mescolano i popoli e le lingue. Questa realtà cittadina rende conto della facile fruibilità dei gerghi della commedia per un pubblico avvezzo alla ginnastica quotidiana delle parlate più ostiche e più strane e dispostissimo a divertirsi nel riconoscerla in scena. E c'era, del resto, una puntuale continuità di spettacoli (specialmente carnevaleschi), un dialogo ininterrotto di esperimenti e di collaudi, che allenava l'orecchio dei patrizi-spettatori. La ricezione del testo era agevolata dunque da condizioni di oggettiva disponibilità del destinatario del segno spettacolare; ma non meno dalla particolarissima disponibilità di agenti drammatici speciali: attori tutt'altro che improvvisati e dilettanti, ma anzi specializzati in parti gergalmente connotate: se non professionisti, almeno semi-professionisti del teatro. Si sa, del resto, di quella congrega dei Liquidi, che associava, insieme al Calmo, autori-attori come Antonio Molin, detto Burchiella, e Gigio Artemio Giancarli, a costituire una sorta di *troupe* permanente (con ruoli che ritornano di commedia in commedia e di autore in autore) sulla quale si sta cominciando a fare luce. Per molti riguardi la commedia di Andrea Calmo si può già considerare una commedia "dell'arte": in primo luogo per la predisposizione di parti fisse, di caratteri clonati, che trovava pronta risposta in attori dalla spiccata specializzazione: Capitani, Zanni, Graziani, Pantaloni, Amorosi o Amorose che fossero. E non ci sarebbe niente di strano se l'autore avesse sceneggiato le parti cucendole letteralmente addosso agli attori; così come non ci sarebbe niente di strano se agli amici-attori (co-autori, stavo per dire) fosse lasciata discreta facoltà di manipolare il testo sulla scena, secondo una prassi che sarebbe diventata presto normale nella recitazione comica italiana. Si ponga mente alle aperte dichiarazioni del frontespizio: al pubblico dei lettori la

commedia si propone *al modo che la fo presentata* [...] *nella città di Vinegia* (nel carnevale del 1546), quasi a garantire il rispetto non – come ci si aspetterebbe – dell'autenticità del testo letterario, così come uscito dallo scrittoio dell'autore, bensì esattamente il contrario: a garantire il rispetto di quel nuovo prodotto che è uscito dall'impatto del "copione" con la scena e che evidentemente ha avuto particolare successo.

Dopo un'oblio secolare il teatro del Calmo ha conosciuto negli ultimi tempi una vera e meritata "riscoperta". Cominciò nel 1979 Lucia Lazzerini (editrice anche della *Capraria* e della *Zingana* del Giancarli [Padova, Antenore, 1991]) a dar fuori *La Spagnolas*. Seguì nel 1985 la *Rodiana*, per cura dello stesso Piermario Vescovo, che si produce adesso in questa nuova impresa con la sicurezza acquisita da consolidate esperienze (e da esperienze contigue di altri che qui sarebbe troppo lungo enumerare). Alla lettura di un incompetente il testo, la traduzione a fronte, le ricchissime note in calce, gli apparati, il glossario, l'appendice, la stessa introduzione critica appaiono pressoché senza mende.

I numeri, di ANTON FRANCESCO DONI, a cura di Alessandra Del Fante, Roma, Bulzoni (Centro Studi "Europa delle Corti", «Biblioteca del Cinquecento», 15), 1981, 180 pp.[42]

Si fa festa nella casa del Signore per il figlioletto ch'era perduto ed è stato ritrovato; anche se, nel caso nostro, è il fratellino minore di una sterminata figliolanza, qual è quella che annovera, fra opere ed operette, libri e libelli, pístole e pistolotti, folletti e medaglie, marmi e zucche, i parti di Anton Francesco Doni, fertilissimo fra i pur fertili poligrafi del Cinquecento; e anche se un'evangelica esultanza potrà sembrare blasfema a chi consideri che proprio ai rigori della Santa Romana Inquisizione si deve la rarefazione fino al dileguo del testo a stampa dei *Numeri*, ancor presente nel catalogo dei Giunti del 1604, ma che un secolo fa appariva al peritissimo Salvatore Bongi un insolubile «mistero bibliografico». Ora finalmente, a dispetto della Santa Romana Inquisizione, il mistero è squarciato e il testo perduto, attinto da un codice della Nationalbibliothek di Vienna (grazie a una provvida segnalazione di Cecilia Ricottini Marsili Libelli, bibliografa insigne dell'opera doniana), è offerto alla ghiotta delibazione dei moderni sia nella riproduzione in facsimile sia in una fedele trascrizione annotata, con la giunta non casuale della *Dichiaratione sopra il XIII capitolo dell'Apocalisse*.

Va detto subito che il testo va affrontato arditamente sul facsimile, che solo può rendere – almeno in parte – il fascino intrigante di un codice assai pregevole per la chiarezza e l'eleganza del *ductus* e per la ricchezza e la qualità delle illustrazioni; con l'avvertenza, per soprammercato, che il dettato ri-

[42] «Antologia Vieusseux», XVII, 2, n. 66 (aprile-giugno 1982), pp. 54-56.

sulta più perspicuo nel manoscritto che non nella trascrizione: inevitabilmente riduttiva, quest'ultima, in confronto alla complessa ideazione dell'operetta, ove gioca in primo piano la perizia calligrafica e l'abilità disegnativa dell'autore. Il Doni, che ha più volte confessato «un capo traboccante di disegnare colla penna», ci consegnerà allora, quasi intatta, la suggestione di un settore poco noto della cultura esoterica del Cinquecento: quella dottrina che nella tradizione è stata di volta in volta designata come *ars numerandi*, *nomantia*, *arythmantia* e che egli si contenta di definire semplicemente «virtù di numerare i nomi». Trattasi – com'è facile immaginare – di una pratica di matrice cabalistica ed ermetica, giudaico-greca alla lontana, rimessa in onore nel magico sincretismo del Rinascimento, sull'avallo autorevolissimo di un celebre luogo dell'*Apocalisse* («Qui habet intellectum computet numerum bestiae. Numerus enim hominis est: et numerus eius sexcenti sexaginta sex» [*Apoc*. XIII 18]), da personalità di assoluto rilievo: da Giovanni Pico della Mirandola a Cornelio Agrippa di Nettesheim. È soprattutto al *De occulta philosophia* di quest'ultimo che guarda il Doni, rivelando, con le opportune reticenze di chi ardisce divulgare i misteri di una scienza riposta, come si possa vaticinare il futuro convertendo le parole in numeri – con l'ausilio di predisposte tavole – e computando le sorti delle loro fatali addizioni. E sotto la sua penna umorosa la criptica magia dei numeri diventa arabesco e calligramma; le tavole di conversione (del Sole, della Luna, della Stella...), i quadrati cabalistici, le "case" astrologiche fioriscono in suggestivi emblemi e simboli preziosi; i pronostici si convertono nelle "imprese" di un'immaginosa e raffinatissima figurazione araldica.

Ora, non vi è dubbio che in ciò fosse, insieme a un'oculata perizia editoriale (di editore in proprio, qual era stato per qualche tempo il Doni, e probabilmente di compositore tipografico, rotto a tutte le astuzie del mestiere), una buona dose di ciarlataneria e di mistificazione, tratto anche questo proprio e imprescindibile della personalità doniana, che si evidenzia nelle manipolazioni ortografiche e morfologiche per cui si può facilmente piegare qualsiasi sintagma ad esprimere un nume-

ro prefissato: banali prestidigitazioni che possono far sorridere il lettore moderno. Tuttavia, a mio parere, si deve riconoscere nell'operetta un disegno ben più serio di un programma di piccolo cabotaggio editoriale. Nel 1562, quando dedicava i *Numeri* a un personaggio della prestigiosa casata dei Fugger, il Doni, già monaco servita, cortigiano mancato, editore fallito, poligrafo deluso, prete dissociato, era da anni relegato nel volontario romitaggio della rocca di Monselice, interrotto da brevi e sporadiche sortite, segnatamente verso Venezia, dove fra il 1544 del *Canto* e il 1553 del commento alle *Rime* del Burchiello, si era consumato il ciclo più fervido, e anzi vertiginoso, della sua attività letteraria, a stretto contatto con i maggiori editori veneziani, quando i suoi libri «prima si leggevano che fossero stampati, e stampati innanzi che fossero composti». Ma dal '53 la sua produzione si era sensibiimeme diradata (o almeno appartata), specie dopo che sulle sue *Lettere* si era abbattuto il colpo di maglio del primo *Index librorum prohibitorum* (del '59). Nel '62 il Doni tentava un rilancio alla grande pubblicando insierne la redazione definitiva dei *Mondi* (la sua opera più significativa e la più fortunata presso i contemporanei, mai più edita nella sua interezza dal 1606), il *Cancellieri*, i *Numeri*, la *Dichiaratione sopra il XIII capitolo dell'Apocalisse*. Rifondeva in essi e riciclava materiali di recupero, secondo una tecnica spregiudicata che procede per accumulo e integrazione di lacerti già separatamente sperimentati, o improvvisava novità sulla base delle istanze fondamentali della sua «enciclopedia lunatica», contaminatoria e mistificante, ma con una decisa virata tesa ad incontrare e ad ammansire i severi principi del cattolicesimo tridentino (e non a caso siamo a un anno dalla chiusura del Concilio). Già nel '56, del resto, il *Terremoto* travestiva i suoi personalissimi livori (ai danni dell'Aretino) sotto il pretesto di scrupoli religiosi, proclamandosi fin dal titolo «opera scritta a honor de Dio e della Santa Chiesa, per difesa non meno de' Prelati che de' buoni Christiani et salute». Ed ora la *Dichiaratione*, armandosi piamente «contro agli heretici con modi non mai più intesi da huomo vivente», decifra (è proprio il caso di dirlo) «che cosa sieno la Nave di San Pietro, la Chie-

sa Romana, il Concilio di Trento, la Destra della Nave, la Sinistra, la Rete et i 153 pesci dell'Evangelio di S. Giovanni ecc. ecc.», riducendo sotto l'egida della fede la sospetta «virtù di numerare i nomi». Di questa nuova compunzione e cattolica milizia si mostrano partecipi appieno anche i *Numeri*, che riservano l'intera terza parte ai pronostici (o profezie *post eventum*) dei papi, da Pio III a Marcello II. Ma il calcolo del Doni si rivelò, naturalmente, errato; la chiesa cattolica non sarebbe mai più stata indulgente con una dottrina di dichiarata magia e con una pratica pericolosamente affine all'ereticale libero esame dei testi sacri, riservandosi l'esclusiva dei "misteri" e delle "dichiarazioni". E le opere del Doni saranno puntualmente condannate dagli *Indici* successivi: «eo quod multis locis referta sint Geomantiae, Chiromantiae et aliarum rerum prohibitarum».

Il Petrarchista, di NICOLÒ FRANCO, a cura di Roberto L. Bruni, University of Exeter («Testi italiani di letteratura e di storia della lingua», 1), 1979, VII-136 pp.[43]

Al manipolo d'uomini di penna che a mezzo Cinquecento irruppe rumorosamente nei giardini delle lettere italiane si soleva un tempo concedere considerazione collettiva – all'ingrosso e alla spiccia – e credito assai dubitoso, se non francamente spregiativo: sull'orma scellerata di Pietro Aretino, indiscutibile antesignano della torma, avevano prosperato gli "scapigliati", come si soleva dire, i "giornalisti del Cinquecento", o, con più tetro cipiglio, additando allo sprezzo un turpe mercimonio dell'arte e una compiacente etica professionale, i "pennaioli", gli "avventurieri della penna". I più moderati si contentavano di chiamarli "poligrafi", a prova della loro incontenibile versatilità. In ogni modo la critica più paludata si limitava a mirare nel mucchio, timorosa, quasi, di innominabili contagi; solo qualche intrepido positivista non esitava ad esercitare *in corpore vili* i nuovi strumenti della sua metodologia scientista, uscendo finalmente dal vago e donandoci qualche contributo ancor oggi prezioso. Negli ultimi anni, invece, nella scia di un libro riparatorio (anche se in parte pionieristicamente rude) di Paul Grendler, si è attivato un più disponibile interessamento per il gruppo e per i singoli: ne ha beneficiato il Lando, ne ha beneficiato il Doni, ne beneficia, adesso, Niccolò Franco, che negli ultimi quattro anni è stato gratificato di ben sei studi, quattro per la penna dello stesso autore, Roberto Bruni, il curatore medesimo dell'edizione che è oggetto

[43] «Antologia Vieusseux», XVI, 1-2, n. 61-62 (gennaio-giugno 1981), pp. 163-164.

di queste note. Converrà ricordarne almeno due, specificamente dedicati al Petrarchista: uno dello stesso Bruni (*Parodia e plagio nel "Petrarchista" di Nicolò Franco*, in «Studi e problemi di critica restuale», XX, aprile 1980, pp. 61-83), umile quanto profittevole per la consistenza degli acquisti informativi, indispensabile chiave di lettura al testo, al pari del commento all'edizione; un altro di Francesca Romana de Angelis (*"Il Petrarchista" di Niccolò Franco*, in «Annali dell'Ist. di Filol. Mod. dell'Univ. di Roma», 1977, pp. 41-60), al contrario fumoso ed involuto.

È importante, in ogni caso, che ci si sia affrancati finalmente, a vantaggio della concretezza storica della scrittura, dalla leggenda che il personaggio facilmente suggeriva con la vita avventurosa e la fine sciagurata: morì sulla forca, santamente impiccato dalla Romana Inquisizione, che non gli perdonò le sue pasquinate (ed è ben vero che la fermezza morale che il Franco seppe dimostrare davanti ai tormenti e al carnefice anticipa in modo significativo la coraggiosa fierezza di un altro scrittore meridionale, certo di lui più illustre, vittima dell'Inquisizione: Giordano Bruno). Ed è lodevole che si sia recuperato all'attenzione dei moderni, fuori dalle preziose e fragili e poco accessibili edizioni antiche, questo libretto di lettura tutta godibile e per più versi stimolante.

Gioverà rileggerne per intero il titolo originale: *Il Petrarchista, dialogo di Messer Nicolò Franco, nel quale si scuoprono nuovi secreti sopra il Petrarca. E si danno a leggere molte lettere, che il medemo Petrarca in lingua toscana scrisse a diverse persone. Cose rare, né mai più date a luce*. L'operetta dunque si ricollega (esplicitamente nel testo, cfr. p. 107) all'esperienza appena consumata dei *Dialogi piacevoli*, stampati in quello stesso anno 1539 dallo stesso editore, Giovanni Giolito de' Ferrari: appendice curiosa e abbastanza consistente da essere di per sé commerciabile; ma si ricollega a un tempo a quella delle *Pistole vulgari*, edite sempre nel '39 e coronate dall'invenzione bizzarra e peregrina di una *Pistola al Petrarca*, che lamentava lo scempio perpetrato dai moderni commentatori ai danni del sommo poeta. L'orientamento del *Petrarchista* appare superficialmente

del tutto conforme: parodia dei commenti petrarcheschi (che il Franco saccheggia senza scrupoli, come dimostra con larghezza il Bruni), svela il suo gioco ironico e dissacrante ogni volta che si perde maliziosamente ogni ragionevole misura o si immiserisce la materia in quotidiane e triviali minuzie. Ma il senso definitivo del dialogo risulta in realtà assai più sfuggente o complesso: ambiguo e polivalente quando il plagio e la falsificazione rivelano il gusto di quelle stesse raggelate delizie cui si vuole intenzionalmente irridere; positivo addirittura, quando in conclusione, traducendo per intero e con un fortissimo impegno di tensione stilistica una lunga epistola del Petrarca a Niccolò Acciaiuoli, ne ricaverà un perfettamente serio manifesto di polemica antiboccaccesca.

Qualche parola, per concludere, sull'edizione presente, condotta in economia e non sempre tipograficamente inappuntabile, ma in complesso più che decorosa. Benché la *Nota al testo* riveli una *recensio* incompleta, se si deve dar credito alla de Angelis che enumera sei edizioni (cfr. *op. cit*., pp. 59-60) contro le quattro recensite dal Bruni, la lacuna è, con ogni probabilità, del tutto ininfluente dal punto di vista ecdotico e si può in generale convenire col Bruni sui criteri di edizione e di trascrizione adottati, fatta salva – com'è inevitabile – la possibile divergenza di valutazione su qualche minima variante e qualche secondaria particolarità grafica (si lamenta, se mai, l'interpunzione, troppo conservativa per consentire una scorrevole lettura). Il commento, infine, risulta puntuale nel ridisegnare il fraseggio culturale del libretto, ma un po' avaro nell'esegesi linguistica, forse insufficiente per un lettore non specialista.

Ragionamento sovra de l'asino, di GIOVAN BATTISTA PINO, a cura di Olga Casale, introduzione di Carlo Bernari, Roma, Salerno Editrice («Omikron», 15), 1982, pp. 117.[44]

Nel cavalleresco reame di Napoli, che all'antica cortesia angioina e aragonese sposava nel Cinquecento la nuova spagnoleria della corte vicereale, accanto a tragiche poetesse e a raffinati gentiluomini letterati, a tetraggini inquisitoriali e a tormentosi circoli evangelici, a umanesimi inquieti o a magismi inquietanti, fiorì sempre, acre o rubesta, una pianticella di stil basso o comico. Si affidasse, di volta in volta, alla salacità rustica e popolana delle farse cavaiole o al colto e urbano lepore degli umanisti, aveva salde e barbate radici, da cui rampollarono, felici fioriture, i capitoli del Tansillo, le rime priapiche del Franco, le commedie del Della Porta. Ne rampollò ancora, giusto alla metà del secolo, a mezza strada fra l'*Asinus* del Pontano e la *Cabala dell'asino cillenico* del Bruno, questo *Ragionamento sovra de l'asino* di Giovan Battista Pino: personaggio noto a noi – aromataro o notaio o medico che fosse, e direi piuttosto notaio, stante la profusa familiarità con leggi e giuristi – per l'attiva partecipazione ai tumulti napoletani del 1547, popolari e nobileschi insieme, antispagnoli e antiromani, in seguito ai quali fu insignito del pericoloso onore di un'ambasceria a Carlo V, a dar voce alla parte popolare, guadagnandosi il tenace, livido rancore e la potente persecuzione del vicerè don Pedro de Toledo. E una satira del viceré, dei suoi satelliti, del suo rapinoso governo è appunto, sotto il velame di un encomio paradossale, questo *Ragionamento*, scampato all'invidia

[44] «Antologia Vieusseux», XVIII, 4, n. 68 (ottobre-dicembre 1982), pp. 116-118.

del tempo e dei potenti in due soli esemplari della sua princi-pe ed unica impressione, ristampato adesso per più di una cu-riosità letteraria.

Testo quasi solitario ed estremo di un'opposizione politica tumultuaria, incapace di organizzazione e di programmi, e dunque presto soffocata o tacitata dalla dominazione spagnola nelle sue manifestazioni più eclatanti (resterà l'antica ritrosia feudale dei baroni, l'eterna *jacquerie* dei miserabili, fra le quali cercherà alimento la generosa utopia di Campanella), esso re-sta documento storico di rilievo di quel *milieu* cittadino, mer-cantile, professionale, intellettuale, che era destinato a un ra-pido tramonto quale protagonista politico, sociale e persino economico nell'avviato riassetto del Regno, ormai provincia periferica di un impero, e che già mitizzava, a fronte dell'im-miserito presente, gli anni illustri del Pontano e del Sannaza-ro. Documento criptico, per altro, quale soltanto poteva essere: cicalata inconcludente, in apparenza, fondata sull'uso di una strenua anfibologia, per la quale l'antica metafora dell'imbe-stiamento vale ora a rappresentare le rudi fattezze di un pote-re violento (smascherato da continue, puntuali, pungenti, pro-vocanti allusioni), ora a suggerire l'immagine di un'umanità stravolta o almeno dubbiosamente declassata da quelle prero-gative di dignità che il Rinascimento le aveva riconosciuto. Perché «non può esser asino senza omo, né omo senza asino», come ammonisce il testo a più riprese e come provoca a rico-noscere l'incisione riprodotta (a p. 26) dalla stampa originale, In cui un volto umano, rovesciato, si converte in testa asinina (e viceversa), circondato dal motto POCO VEDETE ET PARVI VEDER MOLTO: ingegnosa metamorfosi che avrà fortuna fi-no al Settecento e della quale è questo il più antico esempio che io conosca.

Su questo presupposto la polemica del Pino sposta (e con-fonde) continuamente il suo traguardo, associando nell'irrisio-ne ai bersagli politici «le varie oppenioni de' filosofi»: «quelle strane chimere che s'hanno istampate per vere in mente, ma poi nel farle vedere, e a lo spender di esse, sono state cogno-sciute per false di conio e mostruose» (p. 39). Ed è appunto

una cultura chimerica e mostruosa, un'erudizione sterminata e difforme, ambiguamente assunta, che gonfia a dismisura nel *Ragionamento* lo sproloquio a rotta di collo del Padre Arculano, la sua loquacità incontenibile e labirintica, farcita di citazioni (ho contato 62 "autori" prima di stancarmi – e si desidererebbe davvero un indice dei nomi –, le più disparate e le più stonate, non senza apocrifi clamorosi e maligne falsificazioni. Storia sacra (fonte principale delle asinerie) e profana, eziologia ed etimologia, onomastica e toponomastica, aneddotica ed apologhistica, e mitografia, musica, farmacopea, gastronomia, araldica, geografia, astronomia, antiquaria, oltre che, naturalmente, letteratura antica e moderna, ingorgano il discorso sinuoso del ragionamento; e non è solo gioco, che pur sveli i suoi risvolti amari, le sue acri e sofferte trasparenze (com'era nelle regole, del resto, a cominciare da un celebre elogio della follia), ma una vera frenesia compilatoria, nel gusto di una fastosa e favolosa erudizione, spesso più farraginosa che faceta (e di lettura estenuante), che il commentatore segue a fatica e a salti mortali, con esiti per altro apprezzabili (salvo qualche svista e qualche ingenuità) e particolarmente felici nella delucidazione delle cifrate allusioni a eventi e personaggi contemporanei.

Quanto al senso letterario dell'opera, essa nella sua struttura e in molti dei suoi motivi appare un'amplificazione e spesso una puntuale precisazione del *Capitolo in lode dell'asino* attribuito a Matteo Busini (tuttavia inedito, che io sappia, fino al 1555) e, al di là di questo, dell'encomio dell'asino che chiude il *De vanitate et incertitudine scientiarum* di Enrico Cornelio Agrippa di Nettesheim, tradotto dal Domenichi nel 1547 e pubblicato dal Doni nel 1549 (l'encomio ebbe in seguito anche edizioni a parte, segno di una fortuna tematica e di "genere"). Ma il recupero del modulo bernesco di lode paradossale passa attraverso l'opzione prosastica delle dicerie del romano Regno della Virtù (a cui rinvia la sbrigativa "cornice" del *Ragionamento*, incernierata sul gioco di società del Re della Fava) e dei commenti burleschi (l'*explicit* è studiosamente modellato su quello del *Commento di Ser Agresto* del Caro), con notevoli a-

perture verso l'area veneziana dell'Aretino e dei cosiddetti "poligrafi": a cominciare dalla lettera dedicatoria *A li Signori Asini* (pp. 29-33), di stretta osservanza aretinesca, sia pur alla napoletana («annapolitanata», avrebbe detto il Divino). Non è un caso che Niccolò Franco, in un sonetto premesso – nume tutelare – al libro (p. 28), accostasse l'*Asino* del Pino alla sua *Priapea*; e non è un caso che il loquace Padre Arculano menzionasse con riguardo la *Zucca* del Doni (p. 123) (edita, però, nel 1551), la cui «enciclopedia lunatica» certo intendeva in qualche modo emulare questa stravagante enciclopedia asinina.

Vorrei, per condudere, accennare al rilievo linguistico (non abbastanza lumeggiato dal commento) di quest'operetta, ben lontana dalla forbitezza toscaneggiame e classicheggiante dei poeti laureati: espressione, dalle ruvidezze non in tutto involontarie (e infatti intermittenti), anche di un livello sociale più basso (benché certo non umile), ma soprattrutto esperimento comico di "sali" napoletaneschi (coniugati a un'espressività e ad una fraseologia di prevalente conio aretiniano), pur se proposti con significative esitazioni: «con un gangolare, o una mascella d'asino che dir vogliamo» (p. 94); «li terrachini o trinciere, che si dicono» (p. 104); «questi si soglion chiamare a lor lingua parrelle» (p. 108); «cocoze o zucche – che dir debbiamo» (p. 122), ecc. Il testo è decorosamente costituito, con qualche riserva sull'uso delle maiuscole e su frequenti incertezze della punteggiatura. L'introduzione è dovuta alla penna umorosa, anche se un po' stanca, di un prefatore d'eccezione, Carlo Bernari. Sulla datazione del *Ragionamento* si dovrà ritornare.

I cantici di Fidenzio, di CAMILLO SCROFFA, con appendice di poeti fidenziani, a cura di Pietro Trifone, Roma, Salerno Ed. («Testi e documenti di letteratura e di lingua», V), 1981, LIII-221 pp.[45]

Nella piccola folla dei personaggi minori ma memorabili della letteratura del Cinquecento un seggio di riguardo compete senza dubbio a Fidenzio Glottocrisio, di professione pedante, di costumi pedofilo, protagonista in prima persona di questo esile e prezioso canzoniere, che finì col prevaricare ed oscurare affatto la figura del suo autore, il vicentino Camillo Scroffa, uomo di legge e di lettere squisite, a giudicare dai pochi suoi scritti che ci sono pervenuti. Il quale Scroffa, per altro, si è sempre defilato con gelosa discrezione, anche quando, nel 1562 – come dimostra sapientemente Pietro Trifone nella *Nota al testo* – intervenne per ridurre alla genuina lezione la sua celebre operetta, che già andava appesantendosi di addizioni apocrife e già presagiva la diffusa e persistente fortuna del "genere" da essa istituito. Intendeva con ciò preservare fino in fondo l'equivoco letterario che attribuiva la paternità dei *Cantici* a un personaggio storico, reale, un Pietro Fidenzio Giunteo da Montagnana, che teneva pubblica scuola in Padova e si attribuiva da sé l'impegnativo epiteto di Glottocrisio ('dalla lingua d'oro'). Lo Scroffa lo aveva sicuramente conosciuto al tempo dei suoi studi presso la pregiata università padovana e ne aveva fatto il personaggio centrale – e poi mitico modello – di un compatto canone di venti poesie (sedici sonetti, due capitoli ternari, una sestina, una quartina; più un sonetto extra-

[45] «Antologia Vieusseux», XVIII, 3, n. 67 (luglio-settembre 1982), pp. 139-140.

vagante), che ci viene ora proposto in un testo confortato dalle più salde garanzie filologiche, corredato da un ricco e puntuale commento e prolungato, fino alla soglia del Seicento, da una silloge dei più prossimi imitatori della poesia fidenziana. Completano il volume, confezionato con rara diligenza, una esatta *Nota al testo*, un convincente *Apparato*, un profittevole *Glossario*, gli *Indici* opportuni.

Non ho lasciato per ultimo lo sforzo interpretativo dell'*Introduzione* per la sua marginalità appetto al centro ecdotico in cui si dispiega l'impegno più mordente del curatore; al contrario: proprio perché, manifestandosi assai più ambiziosa che non un adempimento rituale o una preliminare formalità, l'*Introduzione* dimostra *ad abundantiam* che le ragioni della critica non possono che trarre profitto dai rigorosi fondamenti della filologia. Profittando, appunto, fino in fondo della paziente e puntigliosa ricostruzione del testo, Pietro Trifone può render conto *ad unguem* dei disparati motivi che intervengono a costituire lo straordinario intreccio della lingua di Fidenzio: non un *monstrum* da consegnare in fretta alla teratologia letteraria e linguistica, ma un'esperienza di complessa cultura e di sofferta umanità. Il suo modello funzionale è dato da un petrarchismo coniugato alla polifilesca e cioè intrecciato con lo stravagante eloquio dell'*Hypnerotomachia Poliphili*: opera fascinosa ed inquietante, attribuita a uno sfuggente Francesco Colonna, edita nel 1499 dalla stamperia di Aldo Manuzio – e capolavoro dell'editoria italiana fra Quatrro e Cinquecenro –, ristampata, non a caso, nel 1545 dagli eredi di Aldo. La sua adibizione parodistica era poi passata attraverso il filtro comico del *Pedante* di Francesco Belo (e del *Marescalco* di Pietro Aretino, aggiungeremmo noi), arricchendosi del motivo topico dell'omosessualità, *peccadiglio* che già l'Ariosto satirico imputava agli ormai screditati «umanisti» e che fa sì che il latinismo sistematico sia avvertito come l'equivalente o il complemento lessicale di una voce in falsetto. L'oggetto dello stravolto amore di Fidenzio non sarà dunque una vaga gentildonna, ma un vezzoso e dispettoso Camillo, alunno del «ludo litterario».

Ma la complessità dell'operazione dello Scroffa non si esaurisce in quel meccanismo comico e parodistico – ed è qui che si esalta l'acume critico di Pietro Trifone; da un lato, infatti, la stravaganza linguistica, pur sapientemente dosata nel «delicato equilibrio sul filo del possibile o del verosimile» (qual era, almeno, per la metà del Cinquecento), promuove un «effetto straniante, di trasgressione e di sorpresa», sì che «le parole, sottratte alla logorante meccanicità dell'abituale, acquistano una nuova energia fonico-semantica, capace di risvegliare la nostra assopita coscienza del linguaggio»; dall'altro, il personaggio che dice "io", la maschera irrisa del pedante, s'impone per un suo disarmante candore, un suo commovente disadattamento alla realtà: il «seculo immanissimo» che angustia con la sua rozzezza e la sua volgarità l'indifesa "umanità" del letterato. E le *humanae litterae* di Fidenzio non sono il gergo oscuro della mistificazione e della sopraffazione culturale, ma una «controlingua» in cui «si riflette [...] una nostalgica e paradossale controrealtà».

Per parte nostra – da lettori intrigati e persuasi – vorremmo aggiungere due sole precisazioni. Prima: la sottile ma limpida vena narrativa del capitolo XIX svolge con deliziose varianti il *tópos* burlesco (non segnalato dal curatore) del *malalbergo* e della *malanotte*, precisamente quale, su una remota autorizzazione classica (ORAZIO, *Serm*. I 5), era stato magistralmente codificato dal Berni nel *Capitolo del prete di Povigliano* e si era largamente diffuso entro la metà del secolo decimosesto. Seconda: si suole identificare – sulla scorta di una inattendibile indicazione secentesca – nel Camillo amato da Fidenzio «un Camillo Strozzi, nobile giovinetto mantovano»; non è stato osservato – curiosamente – che Camillo è proprio il nome dell'autore. Potrebbe essere stato lui il bel fanciullo che donò al pedante dalla lingua d'oro un secco nocciolo di prugna.

GIROLAMO BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, a cura di Patrizia D'Incalci Ermini, *Introduzione* di Riccardo Bruscagli, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1982, 255 pp.[46]

Fra il novembre e il dicembre 1532 un corteggio di prelati era in viaggio da Roma a Bologna per il secondo congresso fra il papa Clemente VII e l'imperatore Carlo V. La stagione avversa consigliava brevi giornate e soste frequenti. Tappa obbligata, Siena. Del viaggio, e particolarmente della tappa senese, ci lasciò una saporosa cronaca in rima Giovanni Mauro d'Arcano, segretario del cardinale Cesarini, nel *Capitolo del viaggio di Roma, al duca di Malfi*. Ad Alfonso Piccolomini, capitano del popolo di Siena, il Mauro ricordava come, dopo le accoglienze oneste, per i viaggiatori dimentichi del tedio e della stanchezza si aprisse il meraviglioso spettacolo delle veglie senesi: cene, mascherate, giochi.

> [...] Poi vidi certi giuochi alla senese,
> Uomini e donne insieme mescolate.
> Erano domestichezze alla francese,
> O, per non gir più oltra, alla lombarda,
> Non usitate nel roman paese.
> Non era già ballare alla gagliarda
> A suon di trombe, ma una certa festa
> Che si facea quasi alla muta e tarda:
> Da seder si levava or quella or questa
> E le davate certa cosa in mano,
> Che lungo il corpo avea, larga la testa.
> La cosa intorno gía di mano in mano;
> L'un si levava in piè, l'altro sedea;

[46] «Paragone/Letteratura», 404 (ottobre 1983), pp. 81-84.

Chi s'accostava a ragionar pian piano.
    Da' circunstanti il tutto si vedea,
Ma quel ch'altri dicesse non s'udia,
Ma pensar facilmente si potea.
    Egli era un gioco di malinconia,
In apparenza; ma egli era in fatti
Un gioco da rizzar la fantasia.

Era il gioco dell'*Invidia* e l'oggetto che circolava di mano in mano era la mestola: comico scettro, risibile emblema di una fallica primazia, ma anche strumento di implacabili penitenze, applicato in dolorose "palmate".

Risparmiata e apparentemente intatta dai più rovinosi eventi di fine Quattro e primo Cinquecento — a differenza dei suoi disastrati e temibili vicini, Firenze e Roma —, Siena viveva allora una stagione incantata di precario e come sospeso fervore. Città-stato di provincia, *pólis* eccentrica (più di quanto la geografia suggerisca), dalla storia tormentata dagli odi di parte (almeno quanto la maggioranza delle mezzane signorie d'Italia) e dal presente insidiato, svolgeva e distillava, si direbbe, un'appartata e specialissima civiltà: esattamente nella valenza etimologica di cittadina politezza, di costume raffinato di una cerchia urbana. Ed è appunto la socialità, il concorso solidale dei cittadini di una classe, pur nel permanere degli antichi rancori del sangue e delle prossime rivalità per il potere, il dato più cospicuo e in qualche modo sorprendente della cultura senese di questi anni, manifestata quasi sempre in voce di coralità. Naturalmente quel moto centripeto di integrazione sociale ed intellettuale non poteva che metter capo a forme di aggregazione via via più complesse e organizzate e infine statutariamente definite; nasceva così, fra i ceti mediobassi, la Congrega dei Rozzi, produttrice di un tipico manufatto artigiano (la farsa rusticale), assai fortunato sul mercato letterario del Cinquecento, e di alcuni fra i primi professionisti del teatro (basterà il nome di Niccolò Campani, detto lo Strascino); e nasceva, nel celebre segno di una Zucca, l'aristocratica Accademia degli Intronati, di cifra volutamente giocosa e bizzarra, ma dominata da una raffinatissima stilizzazione dei

comportamenti, da un'etica che è in primo luogo un'estetica: officina fra le più prestigiose delle lettere cinquecentesche. Il filtro del tempo ne ha sedimentato i relitti più preziosi: la gentile *Raffaella* di Alessandro Piccolomini, il brioso divertimento scenico del *Sacrificio*, gli splendidi *Ingannati* (da poco suggestivamente rivendicati a un sodalizio Molza-Tolomei, nel "serraglio" del cardinale Ippolito de' Medici), un gruzzoletto di altre abilissime *pièces*, qualche scanzonato novelliere, il *Dialogo de' giuochi* di Girolamo Bargagli, ristampato adesso sotto il patrocinio degli Intronati medesimi e ben acclimatato in quella Siena dalla vocazione così intimamente spettacolare.

Il Dialogo, in effetti, edito per la prima volta nel 1572 ma lavorato nel 1563, finge un'azione situabile verso il 1559 (e dunque dopo il discrimine fondamentale della guerra antispagnola e antifiorentina che aveva bruscamente segnato la fine dell'indipendenza senese e la nascita del Granducato) e si orienta in una prospettiva di conciliazione con i nuovi signori (Cosimo, del resto, si era affrettato ad affiliarsi all'appena risorta Accademia); nella sostanza, tuttavia, esso richiama la condizione felice della prima metà del secolo, già idealizzata e anzi dolentemente favoleggiata dai consapevoli superstiti di un tempo perduto, quando gli antichi Intronati, «lontani dalle ambizioni, dalle cerimonie e dalle vanità, vivevano sotto l'ubedienza del loro Arcintronato, come vivono amorevoli e dolci fratelli sotto il volere di benigno padre. E quel che pare più di maraviglia, le vesti, i libri, i cavalli, le case, le ville e l'altre cose erano fra di loro così communi, che l'uno, di ciò che era dell'altro, si serviva liberamente, senza licenza prenderne o altrimenti motto farne [...]» (p. 137).

Volto ormai a «studi più gravi» e alieno dai «dilettevoli e onorati intertenimenti», che per altro, «per li travagli delle guerre e per la declinazione della virtù e del valore antico, hanno cominciato a tralignar» malamente «da quel di prima» (denuncia amara, siglata *in limine*, fin dalle prime nitide volute del proemio), Girolamo Bargagli si propone di «ridurre in un breve trattato, come in un memoriale, una gran parte de' più piacevoli e de' più ingegnosi giuochi che nelle [...] vegghie [...]

abbia veduto farsi» (p. 46). Ne vien fuori anzitutto un repertorio sistematico di ben 130 "giochi di società", opportunamente provvisto di richiami marginali e di tavole alfabetiche, che ben si può credere davvero compulsato nei trattenimenti mondani di fine Cinquecento (ebbe otto edizioni in un trentennio: una fortuna non clamorosa – forse tardiva –, ma consistente); nello stesso tempo questo prontuario o enchiridio dei divertimenti, incorniciato da un'agile azione dialogica, si offre come manuale di comportamento di rango minore, galateo dei trebbi e delle veglie, formatore anch'esso di una figura sociale, anche se ristretta alla sola dimensione ludica: con una sua decentissima misura e signorile dignità. Naturalmente, sotto questo riguardo, l'eco più forte parla dell'illustre *Cortegiano*, ma le più intime consonanze rimandano a testi più prossimi e familiari: la *Raffaella*, appunto, dello Stordito Intronato (Alessandro Piccolomini) e, aggiungerei, i *Discorsi delle bellezze* del Firenzuola, fiorentino (e poi romano e pratese) ma ben ammagliato al microcosmo senese da intrinseche relazioni e ridenti memorie, per avervi soggiornato otto anni della sua studiosa e scapigliata giovinezza. Quei dialoghi rappresentavano qualcosa di nuovo rispetto al classico precedente castiglionesco, per non dire del mausoleo platonico-ciceroniano-boccaccesco esemplato dal Bembo; puntavano, non senza la suggestione dei recenti successi aretiniani, ad una ricantazione più agile e disinvolta, per un verso, più rarefatta e preziosa, per l'altro, dei canoni più accreditati: a colorire note argentine e sottili, di una squisitezza madrigalesca, per entro il recitativo arguto di un *sermo cotidianus* abilmente stilizzato. A un'analoga partitura guarda idealmente il dialogo del Bargagli, seppure con un'esecuzione sovente più sorda ed opaca delle esili opericciole di Firenzuola e Piccolomini; e ben si capisce: era difficile amministrare il considerevole ingombro numerico dei giochi e l'imperio ingrato della sistematicità, appesantita, per di più, da un'insorgente armatura aristotelica (siamo – e si sente – nell'età delle "poetiche"). Ma quando il «trattato» felicemente evade verso il «memoriale», cioè verso le forme più libere e lievi dell'aneddotica e della mimesi rappresentativa, nel gusto divertito dell'inge-

gnosità, dell'omaggio galante, della prontezza arguta (appena venato di prudenza tridentina), allora sa restituirci assai più di un barbaglio delle splendide veglie senesi, celebri in Europa, capaci di stregare l'imperiale seguito di Carlo V come la semplicità del più modesto gentiluomo di contado. Anche se, in definitiva, si respira, in quelle civilissime conversazioni e in quegli urbani ed arguti costumi, un'aria in fine angusta e come viziosa, un malefico torpore, un dolce soffocamento. Incombeva ad essi il presente aspro e ineludibile della repressione politica, della vertigine religiosa, del compromesso quotidiano e avvilente con la realtà.

Si apprezza particolarmente, del volume che presentiamo, l'equilibrata premessa critica di Riccardo Bruscagli; l'edizione è approntata da Patrizia D'Incalci Ermini con volenteroso candore.

TORQUATO TASSO, *Il Conte overo De l'imprese*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice («Omikron», 45), 1993, 240 pp.[47]

Frutto autunnale della ricchissima stagione dell'impresistica del Cinquecento, il dialogo fra il Conte [forse Pompeo conte d'Anversa] e il Forestiere Napolitano [sigla abituale dell'autore] prende le mosse dall'erezione dell'obelisco di San Giovanni in Laterano, voluta da papa Sisto V nel 1587. L'affascinante enigma delle misteriose figurazioni che adornavano il monumento, quegli oscuri geroglifici – segno tangibile di un'antichissima sapienza – che avevano intrigato tanti dotti del Rinascimento nell'ardua impresa della loro decifrazione, offrono lo spunto per una erudita e civilissima conversazione su una delle manifestazioni più affascinanti della cultura contemporanea. Alcunché di enigmatico, infatti, conservano pure le cinquecentesche "imprese", nella loro ingegnosa associazione di figura e di parola, di immagine simbolica e motto verbale. La banalità «plebea» è nemica dell'aristocratico emblema, che proprio nella sua virtuosa medietà tra l'emigma concettoso e la comunicazione quotidiana manifesta la misura di uno stile di vita orgogliosamente distanziato dal volgo e fiero di una sua sociale e intellettuale distinzione.

Due testi italiani di fortuna universale avevano dettato la "grammatica" delle "imprese": gli *Emblemata* di Andrea Alciato (1531) e il *Dialogo dell'imprese militari e amorose* (1555) di Paolo Giovio. Senza smentire gli autorevoli precedenti, il Tasso innestava nel suo trattato questa sua speciale, affascinata attenzione a un «linguaggio perduto», ai relitti di una *prisca sa-*

[47] «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, a. XCVIII, 1-2 (gennaio-agosto 1994), pp. 295-296.

pientia, espressa non dalle comuni *litterae* della tradizione classica, ma da mirabili pittografie che significano le *res* saltando la mediazione dei *verba* e possono portare «all'essenza non alla forma delle cose». Su questa strada l'arcana scrittura ieratica degli antichi egizi appariva non troppo distante dalle non meno fascinose «*imagines agentes* dei grandi teatri della memoria rinascimentali»: «quanto un tempo nei bestiari, erbari e lapidari poteva ricordare, per misteriose analogie, virtù e vizi, e nella mnemotecnica rinascimentale era spesso impiegato per condurre adepti verso segreti di magie esoteriche, poteva ancora servire a rendere vitale, irraggiandovi forza favolosa, il campo di significato di un motto. L'araldica del Tasso si muove dalla *Topica* del Delminio per portare nella compagine del *blason* stregate malíe degne di Campanella e del *De sensu rerum et magia*» (p. 10). E nello stesso tempo il Tasso profondeva nel dialogo la sua peculiare esperienza di «professionista della cavalleria», di autore – certo non irremunerato – di *inventiones* araldiche, ricercatissimo dai contemporanei per la sua eccezionale abilità inventiva. Alle sue personali invenzioni l'autore non manca di fare più volte riferimento, proponendo persino la propria «pompa funebre»: «Lessi nel medesimo autore [Teofrasto] che gli alberi fruttiferi, quanto più sono carichi di frutti, tanto hanno minore spazio di vita: però ne feci un'impresa appropriata a me stesso e a gli studî miei, i frutti de' quali non so quanto siano dolci al gusto de gli uomini moderni, ma certo a me sono di soverchia fatica in guisa che da la mia indebolita complessione non posso aspettarne lunga vita. Dipingerò dunque una pianta di oliva o d'altro, oltra modo carica di frutti, co 'l motto *laetus morte futura*» (p. 184). «[...] Al cospetto di un documento così struggente, che attribuisce a Tasso, in latino, un concetto già usato per il più puro e triste eroe della Gerusalemme liberata, Sveno, figlio del re di Danimarca, "lieto" della "vicina morte" (VIII 22 1-2), ci accorgiamo che la trattatistica cede il campo a più sofferte componenti private; e quanto sembrava – e voleva essere – sapienza per una materia alla moda, si rivela una guida anche per oscuri, inconfessati meandri della coscienza tassiana. E c'è coerenza nel

vecchio poeta che si allontana da noi, nell'ultima sua opera in prosa, disegnando emblemi di rarefatto concettismo [...] e dimostrandosi capace ancora di evocare dame e cavalieri, ma scolpiti nella *danse macabre* di pochi motti inquartati su scudi e livree di frigida eleganza» (pp. 12-13).

Bruno Basile concepì il progetto dell'edizione commentata del *Conte overo de l'imprese* nel 1976. Il volume esce soltanto adesso, «ritardato continuamente dagli ardui riscontri delle citazioni tassiane che, per difficoltà, costituiscono un caso limite nella letteratura italiana» (p. 13). Del ritardo non possiamo che rallegrarci, se ha prodotto un'opera così ornata di mirabile dottrina, di invidiabile eleganza.

TORQUATO TASSO, *Il Gierusalemme*, a cura di Lanfranco Caretti, Parma, Edizioni Zara («Le parole ritrovate» – Testi in anastatica coordinati da Gino Tellini), 1993, LXXXVIII-[64] pp.[48]

Tutti sanno che il poema che noi leggiamo con il titolo di *Gerusalemme liberata* ha accompagnato la vita intera di Torquato Tasso come una sorta di destino di grandezza e d'infelicità, concludendosi nel 1593 (a due anni appena dalla morte) con la pubblicazione della *Gerusalemme conquistata*, la sola autorizzata dallo scrittore. La storia tormentata del testo era cominciata trentacinque anni prima con un precocissimo tentativo che ci è conservato dal codice Urbinate-Latino 413 (già 918) con il titolo *Il Gierusalemme*: 116 ottave del «libro primo», precedute dalla dedica «All'Ilustrissimo ed Eccellentissimo Signore il Signore Guidubaldo Feltrio della Rovere Duca di Urbino» e da una specie di didascalia-argomento che espone succintamente il tema del narrato: all'ingrosso la materia che sarà distribuita nei primi tre canti della *Liberata*. Il manoscritto rimase sconosciuto fino al Settecento: lo segnalò per primo Giusto Fontanini nel 1700 esatto e lo pubblicò per primo Bonifazio Collina nel 1722. Dopo non molte ristampe più o meno imperfette Lanfranco Caretti lo incluse nella sua edizione critica della *Liberata* del 1957 (T. TASSO, *Opere*, a cura di L. Caretti, vol. I, Milano, Mondadori [«Classici Mondadori»], 1957, pp. 493 sgg.; poi anche in T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, ivi [«I Meridiani»], 1979, pp. 497 sgg.), risolvendo i problemi connessi alla presunzione di autografia del manoscritto e alla data di composizione del testo: il manoscritto non è autografo, ma è la copia che l'amico

[48] «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, a. XCVII, 3 (settembre-dicembre 1993), pp. 292-293.

Gian Maria Verdizotti trascrisse in casa di Danese Cataneo, il testo fu «iniziato nel 1559-1560 e forse rilavorato nel 1561» (p. LXXII), quando il quindicenne Tassino – come lo chiamavano allora – dimorava a Venezia col padre, che andava curando la stampa dell'*Amadigi*.

Caretti lo ripropone adesso in veste tutta nuova, riproducendo in anastatica il manoscritto e accompagnandolo con l'edizione critica del testo. Gli *Allegati* comprendono la *Nota al testo* e le *Annotazioni al «Gierusalemme»*. La *Postfazione* illustra in pagine sobrie, di classica misura, il «concorso di molte ragioni autobiografiche e storiche» che portarono il Tasso adolescente a concepire l'ambizioso disegno (p. LXXXIV) e i limiti di maturità – di umana esperienza, più che di letteraria perizia, perché il Tasso quindicenne appare già fin troppo letterariamente scaltrito – che condannò quel generoso tentativo a un temporaneo fallimento. Ma dall'inevitabile fallimento scaturì purtuttavia «un singolare e per molti aspetti affascinante frammento poetico, dove ciò che più si ammira è l'acerba freschezza dell'avvio» (p. LXXXV). «Ma è felicità di breve respiro: un vivido esordio, arditamente protratto sul filo di un'accelerazione costante, e retto con energia sino ad un vertice massimo in cui sembra esaurirsi tutta la forza che era sottesa all'animosa rincorsa, a quell'epos corale. [...] La verità è che il Tassino aveva presto consumato la propria carica emotiva [...] perché quel mondo epico che egli s'era accinto a perseguire era ancora per lui un mondo di subitanee ed effimere accensioni, un miraggio della giovanile fantasia rapita in sogni di fulminea ed agevole gloria. E tuttavia sarà da sottolineare l'importanza di questo precoce tentativo perché ci tramanda l'immagine più vera del Tassino, colta nelle sue schiette fattezze: l'immagine di un adolescente e aristocratico poeta, ardente, generoso, sensibile e gentile, inteso a rievocare, con sincera passione e convinta serietà, gli avventurosi cavalieri [...] in un'atmosfera d'imminente trionfo» (p. LXXXVI).

A me il libro pare bello, anche per la progettazione grafica assai fine. Sarà una forma di riprovevole estetismo (per cui mi sembra che, instaurando un rapporto più felice con la materia,

si concilii e in qualche modo si appiani l'approccio al contenuto), sarà una forma di puerile romanticismo, ma mettere nella mia modesta biblioteca un codice o un'antica stampa – sia pure in forma di ben curato facsimile – mi emoziona ancora.

TORQUATO TASSO, *Lettera dalla Francia*, a cura di Lanfranco Caretti, Ferrara-Roma, Gabriele Corbo Editore, 1995, 54 pp.[49]

Del viaggio che Torquato Tasso compì in Francia tra il 1570 e il 1571 favoleggiarono non poco biografi antichi e moderni, fantasticando di incontri, di successi, di onori che è affatto inverosimile abbiano mai avuto luogo. Le ricerche documentarie ci hanno restituito una vicenda dai contorni assai più modesti e prosaici. Al seguito del cardinale Ippolito d'Este (che passava le Alpi per concretissimi e prosaicissimi motivi d'interesse), nel suo fastoso corteggio nel quale «non mancavano il teologo e il prete [...] oltre a un fitto stuolo di camerieri, cuochi, sguatteri, scalchi e palafrenieri» (p. 9) (duecento persone in tutto, tutte a cavallo), il Tasso si assumeva forse il suo primo impegno concreto di cortigiano: piuttosto di gentiluomo "al seguito", che non di poeta. Né è da credere – conoscendo l'indole e le opinioni del cardinale – che gli fosse riservato qualche distinto segno di privilegio: tant'è vero che, quando il soggiorno si rivelò più lungo e dispendioso del previsto, fu sbrigativamente rispedito a casa al pari degli sguatteri e dei palafrenieri. Ma, a differenza degli altri suoi oscuri compagni, il Tasso lasciò memoria del viaggio, appunto in questa *Lettera dalla Francia* che Lanfranco Caretti ristampa in occasione del quarto centenario della morte dell'autore.

L'ignaro e sprovveduto che si attendesse un vibratile resoconto di impressioni e stati d'animo, un romantico *journal*, resterebbe crudelmente sconcertato. «Si tratta», infatti, «del "paragone", geografico e sociale, tra Francia e Italia: un testo

[49] «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, a. XCIX, 3 (settembre-dicembre 1995), pp. 273-274.

puntigliosamente didascalico e rigorosamente ragionativo, divulgato a stampa dopo il 1581 con il titolo primario *Lettera a Ercole de' Contrari*, e per tale dicitura immesso dipoi forzatamente nel *corpus* delle epistole tassiane, laddove trattasi più esattamente di una "relazione", sul modello di quelle degli ambasciatori del tempo, oppure, se si vuole, di un "discorso", di una "orazione"» (p. 12). Rettificata la data di composizione al febbraio/marzo 1571 (da Parigi, durante una prolungata sosta di inattività), Caretti insiste sull'armatura dialettica che modella lo scritto. «La struttura della lettera oddedisce a un rigoroso metodo aristotelico: vi governano, infatti, un ordine preciso degli argomenti, un razionale concatenarsi, tra parallelismi ed antitesi, di "cose" e di "motivi". È così preliminare, nel testo tassiano, una divisione primaria, perentoria e funzionale, della materia, a cui fanno seguito partizioni secondarie o derivate e corollari minuziosi, entro il cui reticolato risultano registrati, come in un catalogo scientifico, i dati dell'indagine e le loro relative chiose» (p. 13). Tuttavia «la rigorosa trama logica sottesa alla esposizione narrativa non ne irrigidisce affatto l'organismo generale, anzi ne favorisce una ben scandita articolazione e un'agevole scioltezza di ritmo prosastico. [...] Il risultato di questo stringente controllo consiste in un armonico equilibrio "sintattico" dei vari temi e insieme una rara omogeneità del lessico puntigliosamente esatto e tuttavia reso elegante da discretissime screziature letterarie avvertibili soprattutto nelle scelte aggettivali» (p. 17). Insomma, il Tasso ventiseienne della *Lettera dalla Francia* appare nella «piena maturità di uomo e di scrittore», che traspare da queste pagine «così lucidamente essenziali, nitide e felicemente conversative» (pp. 17-18). «La verità è che per il Tasso non era giunta la stagione dei travagli e delle inquietudini oscure, dei dubbi e dei sospetti, della tormentosa crescita della *Liberata*, tra contrasti e polemiche: quella stagione esaltante e distruttiva non era ancora pervenuta a turbare nel profondo l'equilibrio e quindi neppure la sicurezza di lingua e di scrittura del giovane poeta che attraversò di slancio, con intensa curiosità per luoghi e

persone, e con occhio perciò attento e sagace, i paesi e le città, le sterminate pianure di Francia» (p. 18).

Il testo deriva da quello dato da Cesare Guasti nell'edizione delle *Lettere* da lui curata (Firenze, Le Monnier, 1853), ma «la lezione è stata per prudenza controllata sulle prime tre stampe» (p. 28). Lo corredano, oltre alla bella *Prefazione* che si è lungamente citata (pp. 9-18), una *Bibliografia* (p. 19), una *Nota biogafica* (pp. 21-27), delle sintetiche ma utili *Annotazioni*, un *Indice dei nomi*.

MICHELANGELO BUONARROTI il Giovane, *La Fiera. Redazione originaria (1619)*, a cura di Uberto Limentani, Firenze, Olschki («Biblioteca dell'"Archivum Romanicum"», 185), 1984, 162 pp.

Per chi abbia la disgrazia di chiamarsi Michelangelo Buonarroti (con il non lieve codicillo di *il Giovane*) e goda, se così può dirsi, fama di linguaiolo e di cruscante e sia noto per aver procurato – e sconciato – la prima edizione delle *Rime* dell'illustre omonimo prozio, permutando il maschile in femminile e l'immanente in trascendente, non dev'essere facile trovar credito presso un pubblico contemporaneo o postero. E difatti il Michelangelo giovane un pubblico non l'ha proprio trovato, se si escludono quei pochi anni di primissimo Seicento durante i quali ricoprì una sorta d'incarico di poeta cesareo di secondo grado (in sott'ordine al Chiabrera) presso un'ingobbita casa Medici, con specifiche mansioni nel settore degli spettacoli e delle cerimonie; se si esclude l'esile fortuna della *Tancia*, commedia fin troppo rusticale, cercata dai più come mero repertorio di riboboli fiorentineschi: talmente ribobolati da risultare perfettamente incomprensibili anche ai fiorentini che non ne abbiano fatto studio paziente e diuturno. Delle altre sue opere, non poche, il catalogo editoriale risulta alla vista più etereo che smilzo: e si arena comunque alle propaggini estreme di quella casalinga tradizione filologica, provinciale alquanto e appunto cruscante, che attraverso la persona un po' impolverata di Pietro Fanfani, dotto bibliotecario della Marucelliana e arguto vocabolista dell'uso fiorentino, diede alla luce di metà Ottocento la stampa delle *Opere varie* e della *Fiera*.

Della *Fiera* si fa qui precisamente discorso: ma non della *Fiera* vulgata (quella edita, appunto, dal Fanfani, e prima da Anton Maria Salvini col corredo di uno sterminato e insostenibile commento): un *monstrum* teatrale, partito in cinque gior-

nate di cinque atti ciascuna per più di 30.000 versi complessivi: stupenda macchina barocca, che nessun teatro avrebbe potuto contenere, né alcuno spettatore sopportare; bensì della redazione originaria, assai più agile (3.642 versi) e davvero esibita in scena l'11 febbraio 1618 (*ab incarnatione*) nel «Teatro della Gran Sala degli Uffizi», per il diletto delle Serenissime Altezze granducali e di oltre 3.000 invitati, in una rappresentazione di tre ore e mezza, propedeutica a un gran ballo di corte. Lo spettacolo fu splendido di certo («la scena è un sito vicino alle mura di una terra ['città'] innominata» – ma trasparente allegoria di Firenze –, dove si svolge una fiera; vi compaiono a decine i personaggi, «reali» o «astratti», che vi prendono parte o che, impediti, variamente ne ragionano), alternando recitazione e canto, danze e cori, scene di massa e monologhi, azioni e narrazioni, personaggi nobili e plebei, personificazioni e macchiette, momenti didascalici e divertimenti spensierati: con una innegabile inventiva e varietà di linguaggio, sorretta da una metrica mobilissima, che fa tesoro della lezione del Chiabrera e costituisce il palese fondamento degli esiti più pregevoli della poesia comica fiorentina del Seicento (approdo consacrato, il *Bacco* del Redi). Ciononostante la *Fiera* fu accolta con freddezza negli ambienti di corte e urtò soprattutti Madama, la bigotta arciduchessa madre, Maria Cristina di Lorena (colei che forse più di ogni altro si prodigò a spegnere l'intelligenza medicea): le cui purgatissime orecchie si sentirono offese da «detti e azioni ambigue» (gli equivoci, di pretta tradizione toscana, d'obbligo un tempo nel teatro comico e qui fra i più cifrati e coperti che mi sia capitato di leggere) e dall'elenco delle persone convocate a consiglio dal Podestà, che i nomi rivelano per i più storditi e balordi cittadini della «terra»; fece scandalo, infine, l'ingresso in scena di una «donna in seggiola» che si poteva «finger gravida». Che siamo distanti un abisso dai costumi della brigatella laurenziana o dai gusti di Leone X è inutile dirlo.

Le critiche mosse da Madama e consorti possono apparire mero documento di una selvatica bigotteria, ma è probabile che pendessero al semplice meno di quanto si creda. E che

non fossero rivolte esclusivamente ai particolari censurati, del tutto marginali. È probabile che nella *Fiera* gli ombrosi dignitari di corte avvertissero meglio di noi, tardi e disavvezzi lettori, il formicolio degli ultimi – esangui quanto si voglia ma ancora sospetti – segnali di una fronda "cittadina", borghese, mercantile, contro la restaurazione nobilesca, neofeudale, agraria, nella quale il dispotismo mediceo ormai appieno si riconosceva. Non c'è dubbio che la morale della *Fiera* (perché una morale c'è, e il Buonarroti continuerà a gridarlo per trent'anni) è la morale del lavoro, dell'utile, dei negozi, degli affari, delle arti, delle imprese, dell'onesto profitto e dei leciti guadagni (sui quali incombe un senso di oscura minaccia); con aperture abbastanza inquietanti: i carcerati (con il dubbio di una giustizia irragionevole o iniqua o fortunosa), i pazzi (con il riferimento, che mi sembra decisivo per ampie zone e la struttura stessa dell'opera, alla *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* e all'*Hospitale de' pazzi incurabili* di Tommaso Garzoni), l'episodio – che resta misterioso e ambiguo, smorzato in modo sospetto dall'autore medesimo – del tentativo di stupro. Per non dire dell'approvazione del sistema copernicano (prudentemente rovesciata nell'ultima redazione) e dell'ironia sulle questioni della precedenza, che, al contrario, ossessionavano l'etichetta granduchesca.

Era una società ancora scomoda, anche se ormai ben poco minacciosa, soffocata da decenni di stabile tirannia, con la quale la corte fermamente voleva non confrontarsi (o, se non altro, non ospitare sulle scene del teatro di casa), quella alla quale guardava il Buonarroti e alla quale, per statuto familiare, si sentiva conforme. La sua casa, infatti, vantava antiche origini "cittadine" e una tradizione ininterrotta di presenze nelle magistrature della signoria: una dignitosa tradizione in virtù della quale l'illustre prozio si adombrava quando gli scrivevano indicandolo con l'ignobile titolo di «sculptore». Proprio per risollevare le sorti declinanti della famiglia egli si era affaticato per tutta la vita, accumulando una fortuna in tanti anni di ascetica avarizia e tempestando continuamente contro la dappocaggine dei congiunti. E l'amore geloso della casa si

sposava in lui naturalmente a una fiera avversione per i «tiranni» (si pensi al *Bruto* del Bargello), contro i quali aveva concorso alle difese dell'ultima repubblica e a disdegno dei quali aveva scelto un definitivo e volontario esilio a Roma. Quella casa in Santa Croce, acquistata grazie alle fortune del Vecchio, il Giovane l'avrebbe adornata di opere d'arte e di collezioni, promuovendo lui stesso un intelligente mecenatismo e nutrendo un culto del focolare – lui, vecchio scapolo saturnino – che dovette in qualche modo entrare in conflitto con il suo nuovo ruolo di cortigiano mediceo, manifestando nella *Fiera* le sue più radicali impertinenze. Come che sia, data a questi anni il declino del suo favore a corte, che lo avrebbe amareggiato a lungo, riservandogli una vecchiaia solitaria e crucciosa. Mai, tuttavia, volle dimettere quell'abito di poeta «satirico» che si era destinato (anche se abbandonando il mezzo fastoso del teatro, rivelatosi impraticabile, per assumere quello più appartato e meno costrittivo di vere *Satire* ariostesche), né volle abbandonare la *Fiera*, l'opera della sua vita, che continuò a manipolare fino all'ultimo, giungendo – sembra – a progettare nove giornate che riassorbissero tutto quanto aveva scritto o ideato per la scena: l'utopia di un'opera totale, ormai, di un favoloso *theatrum mundi*.

Ma certo – come avverte il curatore – «sembrerebbe prematuro arrischiare un giudizio complessivo» (p. 22). Mette conto invece riflettere sull'edizione che ci apre questo testo affascinante e segreto. Ricordando anzitutto i meriti non trascurabili già acquisiti da Uberto Limentani nei confronti dell'opera del Buonarroti, pubblicando prima gli inediti *Capitoli a Niccolò Arrighetti* (in «Studi secenteschi», XVI, 1975, pp. 3-42), poi *Tre satire inedite* (ivi, XVII, 1976, pp. 3-31).

Da studioso di provata competenza, il Limentani non ha esitato a scartare, come insostenibile, l'identificazione tradizionale del testo originario della *Fiera* (che egli indica con la sigla F1) nel cod. 64 dell'Archivio Buonarroti, in deposito presso la Biblioteca Medicea-Laurenziana di Firenze. La redazione che vi è testimoniata, infatti, benché di dimensioni sensibilmente minori rispetto alla definitiva F3 (15-16.000 versi), risultava

purtuttavia esorbitante alla misura plausibile di un vero spettacolo: era da ritenere una fase intermedia e ancora fluida del testo (F2). F1 risultava consegnata, come l'editore ha dimostrato oltre ogni lecito dubbio, al cod. 65 dell'Archivio Buonarroti.

I problemi tuttavia non erano finiti, perché il cod. 65 si compone di «tre inserti con numerazione autonoma delle carte» (p. 9): tre copie (utilizzate – da segni certi, «veri e propri appunti di regia» [p. 25] – come "copioni" per la rappresentazione e successivamente dall'autore per la rielaborazione del testo) con sensibili varianti fra loro. Le prime due (A e B) sono probabilmente apografe e della stessa mano; la terza (C) di più mani; tutte presentano aggiunte, correzioni, cancellature e varianti interlineate autografe; nessuna è perfettamente integra, anche se, per fortuna, quasi tutte le lacune sono supplite con il contributo delle altre. Il processo genetico sembra essere approssimativamente B → A → C. L'ostacolo maggiore alla costituzione del testo è rappresentato dalla necessità di sceverare, nella selva di correzioni, quali siano state apportate ai fini dello spettacolo e quali invece pertengano a una fase redazionale posteriore, e quindi non riguardino F1. Limentani espunge, giustamente, quelle «presenti in una sola copia [...] e riscontrabili quasi invariabilmente in F3» (p. 28).

L'operato dell'editore appare senz'altro persuasivo per ciò che concerne la ricostruzione della storia del testo (con ipotesi che rinviano al 1604 e coinvolgono abbozzi sparsi fra le carte buonarrotiane); quasi in tutto convincente nell'approntamento della stampa, scrupolosa nel registrare le varianti e nel riportare in calce anche quei brani più estesi che – forse più per ragioni di economia che per esigenza d'arte – furono cassati al momento della messa in scena. I dubbi riguardano, semmai, certe varietà linguistiche – che godono della concordia delle testimomanze – troppo severamente corrette sulla norma grammaticale, mentre si potrebbero giustificare in rapporto al sistema fono-morfologico fiorentino di primo Seicento: tali *si dèttano* (corretto in *si dèttono*) di XXVI 31 e *dican* (> *dicon*) di XXVIII 97 (la desinenza -*an*[*o*], fra l'altro, è conservata nella didascalia della scena XVI: «Giovani che vengan cantando

[...]»); o *disurbitantemente* (> *disorbitantemente*) di XXV 29 (con *u* paretimologica); e meriterebbe attenzione il *saperrà* di AB (contro il *saperà* di C accolto a testo) di XXVIII 146; e pare senz'altro accettabile il verso XXIII 22: «amaro il dolce, amabil l'austero» (con dieresi *äustero* piuttosto che con dialefe); e poche altre minuzie di questo tenore. Sembra eccessiva, invece, la conservazione di due versi siffatti: «tutta la famiglia de' Tentennoni eccettuato il Molle, / tutta quella de' Capoquadri fuorché Maglio di Bitorzolo» (XXIX 24-25), che non si vede come possano giustificarsi in rapporto alla versificazione buonarrotiana e che pare lecito leggere secondo una canonica scansione di endecasillabi e settenari: «tutta la famiglia de' Tentennoni / eccettuato il Molle, / tutta quella de' Capoquadri fuor che / Maglio di Bitorzolo».

Conciso, ma quasi sempre puntuale risulta il commento, avvantaggiato dai precedenti illustri del Salvini e del Fanfani a F3; fatta eccezione, forse, nel caso dei «detti ambigui» (cui si è fatto cenno in precedenza), che richiederebbero qualche delucidazione meno precaria, proprio perché spesso abbastanza cifrati; e si sarebbe magari desiderato di vedere indicata qualche "fonte" in più: Tasso, Berni, Pulci... Ma sono appunti marginali: resta intatto il merito grande di aver tratto in luce un'«opera indubbiamente esemplare del nostro Seicento» (p. 23) e non si può che condividere l'auspicio del Limentani che si possano veder presto pubblicati – o ripubblicati – anche gli altri scritti del Buonarroti, a cominciare dall'ultima *Fiera*, evidentemente: da considerare, davvero, qualcosa di più di uno stantio repertorio lessicale.

Amori, di GIOVAN BATTISTA MARINO, introduzione e note di Alessandro Martini, Milano, Rizzoli («B.U.R.», L370), 1982, pp. 200.[50]

L'antica interdizione contro il "malgusto" poetico secentesco, puntualmente replicata, con sorprendente regolarità, d'epoca in epoca, dal Settecento arcadico e neoclassico, dall'Ottocento romantico e positivista, dal Novecento crociano e avanguardista, sembra ormai (finalmente) revocata, almeno per ciò che attiene al principe e padre di quella mirabile poesia, così fortunata allora in Europa e così clamorosamente aborrita e sconfessata poco di poi. Alla "riscoperta" critica di Marino, che ormai fa moda e si va generalizzando in una larga messe di saggi, ha certamente giovato in misura decisiva l'impegno editoriale, divergente e pur parallelo, di due studiosi assai diversi fra loro per metodo e per temperamento, Marzio Pieri e Giovanni Pozzi: tanto schivo, problematico ed appassionato il primo, quanto autorevole e patriarcale il secondo. Un prodotto minore dell'officina friburghese di padre Pozzi si dichiara *apertis verbis* il piccolo florilegio lirico che è l'oggetto di queste note, ed anzi offerto «nel ventesimo anno del suo insegnamento universitario da parte di tanti autori e del curatore, tutti studenti suoi di ieri e di oggi». Studente di ieri – ed oggi collaboratore – Alessandro Martini, al quale si devono l'*Introduzione* e le note a piè di pagina, nonché – presumo – la scelta e il commento del materiale iconografico, la selezione dei testi e la supervisione generale del lavoro; studenti di oggi del Seminario di Letteratura Italiana dell'università di Friburgo i 39 «au-

[50] «Antologia Vieusseux», XIX, 1, n. 69 (gennaio-marzo 1983), pp. 76-77.

tori» del collettivo *Commento* effuso nella seconda parte del volume.

Al Martini va il merito di un'*Introduzione* semplice ed efficace, senza orpelli e senza sbavature, nitida e rigorosa nei limiti di informazione e di illustrazione critica che si è proposta e nei quali, con sapiente dosaggio e avvertita misura didascalica, rifonde i risultati di un recente *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento* («Lettere italiane», XXXIII, 1981, pp. 529-548). A lui anche il merito di una scelta delle riproduzioni pittoriche che corredano il testo (pessima, come sempre nella «B.U.R.», la grafica), tutt'altro che casualmente o impressionisticamente prodotta, ma sempre criticamente – e di preferenza anche documentariamente – motivata. La selezione del testo offre 50 tra madrigali, sonetti e canzoni, desunti in maggioranza dagli *Amori* della terza parte della *Lira* (nella stampa del 1614), e vanta, a buon diritto, novità di scelta e originalità di disegno rispetto alle preterire antologie mariniane, inaugurate e in qualche modo durevolmente segnate da Croce nel 1913. Al di fuori e contro ogni ipoteca crociana, il Martini restaura la logica scansione – dalle *Rime* alla *Lira* e dal sonetto al madrigale – quale fu voluta e realizzata dall'autore; rispetta, per quanto possibile, la distribuzione per tematiche serialità, così tipica della poesia mariniana; cerca orientamenti selettivi non in malfide assonanze di gusto o in fantomatiche illuminazioni liriche, ma in puntuali autorizzazioni programmatiche e di "poetica", o in significative adesioni da parte della cultura contemporanea. Così, per via d'esempio, i sonetti trascelti saranno talvolta quegli stessi che il Mennini proponeva come modelli nel suo *Ritratto del sonetto*; i madrigali saranno quelli preferiti dai musicisti d'avanguardia del primo Seicento (o, per converso, quelli mai musicati, a testimoniare una complanare linea antiarmonica e di più ardua e arguta sottigliezza nella lirica mariniana). Sempre trasparirà, a vantaggio dell'impegno selettivo, una rigorosa e motivata sorveglianza critica. Il risultato ci pare persuasivo ed encomiabile.

Un giudizio ben diverso va formulato sul *Commento*, la parte senza dubbio più debole del volume. E va detto subito

che non è la prima volta che il Seminario di Friburgo si esibisce al pubblico italofono per il mezzo della stampa. Anche a trascurare il commento all'*Adone*, sul quale l'ombra dell'ala paterna del Pozzi era dominante, già nel '75 fu pubblicata in Svizzera, e appunto con elvetica pignoleria, *Una dozzina di analisi di testo all'indirizzo dei docenti ticinesi del settore medio* (Zurigo, Juris, 1975), replicata l'anno dopo in Italia con il più impegnativo titolo *Analisi testuali per l'insegnamento* (Padova, Liviana). Allora il Pozzi, contro lo storicismo di marca nostrana (ma anche, aggiungo io, contro le inquietudini politicizzanti che sull'onda lunga del '68 ancora muovevano la scuola italiana), proponeva un progetto pedagogico di un severo formalismo, che resecava senza indulgenza storia, ideologia, psicologia ecc., tutto quello che appariva esterno al fatto letterario, o meglio poetico, in sé. Il programma pozziano era ed è degno di rispetto per serietà, lucidità, rigore, per la sua visione austera dello studio della letteratura. Ma se non poteva non suscitare riserve sul piano pedagogico su cui fu allora formulato, lascia francamente perplessi sul piano di editoria divulgativa su cui viene riproposto ora (e la continuità fra le due proposte è marcata, oltre l'ovvia uniformità di metodo, dalla compresenza in entrambe dell'analisi del celebre sonetto *Seno* [il numero 15 dell'antologia]). Scontato, con sincera adesione augurale, l'omaggio per il ventennale d'insegnamento, ci si chiede, in sostanza, a che giovino 50 esercitazioni scolastiche – e siano pure quelle, elette, del Seminario di Friburgo –, tutte tirate a lustro, impettite e inamidate, ma anche ingolfate da un eccesso di condensazione: di insopportabile diligenza e ingrata lettura. Una risposta non diplomatica potrebbe essere che era meglio raddoppiare i testi.

VIRGILIO MALVEZZI, *L'Alcibiade & altre prose politiche. Il Romulo. Il Tarquinio. Il Coriolano*, a cura di Diego Varanini, Lavìs, La Finestra Editrice («Bologna Barocca», 2), 2010, XLII-274 pp., ill.[51]

Nel 1636 Agostino Mascardi, uno dei campioni del classicismo del Seicento, confortevolmente acquartierato nella Roma dei Barberini, diede alle stampe un suo eruditissimo volume sul modo di scrivere la storia, corroborato da minutissime allegazioni delle più incontestabili autorità antiche (*Dell'arte historica d'Agostino Mascardi trattati cinque*. Coi sommarii di tutta l'opera estratti dal sig. Girolamo Marcucci e coi priuilegi di S. Santità, e d'altri principi. In Roma, appresso Giacomo Facciotti, 1636). Quasi tutto il quinto trattato è volto all'esecrazione della «maniera spezzata, sentenziosa ed acuta» che, a suo giudizio, ha perniciosamente infettato la storiografia italiana degli ultimi anni. Lui, che con Cicerone si bea di una «favella istoriale [...] *tracta, fluens, fusa*» (cito dalla ristampa di Venetia, per Nicolò Pezzana, 1674, p. 587), inorridisce riscontrando che, «od in latino od in italiano si scriva, lasciate le bellezze ch'adornavano virilmente una sensata favella, oggi si rivolgon le penne degli ingegnosi alle acutezze, e con minuzzoli di sentenze e di sensi s'impoverisce la maestà dell'antica eloquenza» (p. 583). E dunque, «stabilito [...] con l'autorità de' grandi, che la dicitura conveniente all'istoria sia corrente, numerosa e compresa dentro al giro di temperato periodo», chiede «in grazia a chi legge di poter fare come un passaggio intorno alla maniera di scrivere nuovamente introdotta, la quale, abbagliando gli occhi de' giovani col lampo fuggitivo di certe vivacità, che so-

[51] «Seicento e Settecento», VI (2011), pp. 183-187.

no bollori o fumi d'ingegno, impone alla vera eloquenza una macola che non merita, con offesa degli uomini gravi e di sentito giudicio». In vero, «si leggono da qualche tempo in qua certi libri e s'odono certe dicerie, nelle quali si veggono impresse le sembianze dell'ingegno che gli ha prodotti, tutto sottile e pieno di bizzarria; ma per vero dire, hanno dicitura sì saltellante e minuta, che non può mai l'orecchio assicurarsi di non esser da loro nel più bello del suo viaggio abbandonato e tradito. Ad ogni terza o quarta parola s'urta incautamente in un punto, ed in vece d'un periodo od uno spirito, altri s'avviene in un corto motto d'impresa od in una interrotta minaccia: ché minacciante è veramente cotal modo di favellare, per sentimento de' rèttori» (p. 588). Nella sana scrittura i «periodi [...] secondo le occasioni più o meno s'accorciano, perché nel commovimento de gli affetti, nella celerità, nelle minacce si rompe a bello studio il continuato corso del dire con pause multiplicate; ma se, tolta da questo uniforme tenore, composto di movimento [e] di riposo, si sminuzza la locuzione in guisa che non aspetta, per terminarsi, i misurati respiri, questa è una mera palpitazione di scrittura irregolare e mal sana» (p. 590). Insomma «questo è caminare come le cavallette» (p. 591). Il Mascardi accusa questa improvvida scrittura di oscurità di senso, di carenza di consequenzialità logica, di disarmonia («Dico dunque la dicitura spezzata riuscir caliginosa ['oscura'] per accorciamento di clausule ['frasi']; disciolta per mancamento di concatenazione; molesta per troncamento di numero ['armonia']» (p. 592). Al contrario, si deve difendere a tutti i costi la santa *structura orationis*: «Le parole, i membri, le clausule ed i periodi sono le parti che alla fabrica della favella concorrono; è però necessario che si congiungano insieme e che le parole unite regolatamente formino i membri, i quali, accozzati come conviene, compongano giudiciosamente le clausule, e dalle clausule ben disposte ne risulti il periodo, e così tutto l'edificio del componimento si termini. Ma se si lasciano i membri, o vogliam dir gli incisi, senza legatura spezzati e divelti, rimarrà un mucchio di sassi inutili e mal composti», come diceva Quintiliano (p. 597), o, come diceva Seneca, dell'*arena sine*

calce (p. 598). «Dicono [...] gli animosi contro lo scriver armonioso ed abbondante amarsi da loro ne' componimenti la brevità, con cui molte cose con poche parole s'esprimono» (pp. 600-601); ma la brevità è lodevole quando si soddisfano con chiarezza le necessità di esposizione dell'argomento, quando c'è proporzione tra le cose e le parole, altrimenti è viziosa; anzi si può arrivare al paradosso per cui i fautori della «dicitura spezzata» siano essi stessi farraginosi e dispersivi. «Dicono gli incisi esser principali ministri dell'efficacia: la scatenatura valer notabilmente ad accrescer la maestà e l'asprezza del numero render più grande e più magnifica la favella» (pp. 617-618). Niente di più falso: «volendo que' grandi autori che quella qualità di favella si ponga in uso di tempo in tempo secondo che l'opportunità lo richiede, come si fa parimente delle figure, ben si vede che non intesero d'approvarne un'intera e continuata testura, perché non è alcuno d'intendimento sì corto, che voglia comporre un'orazione, un discorso od una istoria con perpetua ironia o con apostrofe non interrotta» (p. 618). Quanto all'ossessione sentenziosa che affligge quei perversi, «veggiamo l'opere loro, benché istoriali, oratorie e discorsive, tutte rivolte all'ammaestrare altrui: non però con dottrina distesa, ma con un mucchio di sentenze ammassate; le quali, sì come sparse opportunamente di luogo in luogo adornano a maraviglia il componimento, così a caso seminate e con catena scatenata fra di loro più tosto continuate che congiunte, generano quel favellare ch'abbiamo detestato sinora» (pp. 622-623). Ma «che ogni tratto di penna sia una sentenza riesce a chi legge od ascolta sazievole ed odioso. Perché ognuno mal volentieri ode continuamente fischiarsi agli orecchi la voce di chi lo riprende o l'esorta, né gli par anco d'essere uscito di fanciullaggine mentre si sente il pedante intuonar le sue sentenze sul capo; anzi può essere che dentro di sé reputi lo scrittore per arrogante, quasi che, non contento di dire il suo parere con la modestia che si conviene, si ponga in forma d'oracolo a pronunciar detti irrefragabili, a' quali non possa contrastare il leggente» (p. 628). Negli scritti di quei cotali sembra quasi «che per ismaltire le selve delle sentenze e de' concetti raccolti nel

zibaldone, gli rapportino alla rinfusa nelle scritture fuor di tempo e di luogo, onde può dirsi ch'ivi si legge quella sentenza e quel concetto *non quia desideratur sed quia paratus est*» (p. 632). «Ma diran forse che spargono così spesso di sentenze le loro scritture per renderle concettose e piene di spirito, imperciochè a questo più principalmente han rivolto il pensiero, che le sentenze sieno maravigliose per l'acutezze e pellegrine per i concetti, così richiedendo il genio del secolo corrente. Primieramente non credo che questi termini, se non con violenza, s'accozzano. Il pronunziar sentenze, che vuol dir l'insegnare, è parte dell'uomo serio e maturo; il trovar concetti, cioè a dir lo scherzar, è mestiere dell'ingegnoso ed acuto; in quello è necessario la prudenza, in questo si richiede la vivacità; ivi ottiene il primo luogo il giudicio, qui trionfa l'ingegno» (p. 633). E conclude: «generalmente parlando, io veramente odio in estremo la malinconia della dicitura languente, né posso tollerare nell'eloquenza i cadaveri. Vorrei vivace e spirante il favellare: ma gran divario è che la favella respiri od esclami, che muova o che salti, che sia viva o baccante, che spiritosa o spiritata nomar si debbia. Generosa la bramo, non eccessiva; sublime, non precipitosa; robusta, non temeraria; allegra, non pazza; e per non partire dalle acutezze, a che mirano certe acutezze di concetti nel sentimento leggieri, nell'ornamento sproporzionati, nell'applicazione licenziosi, [...] che a guisa d'infiammata esalazione nel momentaneo balenar si consumano? Non ad altro che a ferir con l'apparenza dell'ingegno le menti semplici de' giovani o degli uomini d'intendimento vulgare, mentre, maturamente considerate da chi ha giudizio, provocano necessariamente le risa. [...] Ma sieno saviamente formati i concetti: perché con tanta prodigalità dissipargli? Perché ridursi a non voler dire tre parole che concettose non sieno? Perché continuar tutta intera la testura d'un componimento o d'un libro con sottigliezza di favellare? [...] Anche gli altri scrittori conoscono il pregio dell'acutezze bene adoprate e n'adornano, ma non ne affogano le loro scritture» (pp. 634-635).

Bene, l'accorto benpensante Mascardi ci ha fatto il servizio di descrivere *ad unguem* il procedere della storiografia laconi-

ca. Naturalmente in negativo. Basta invertire i colori per ottenere il positivo. Quanto all'identità dei pervertiti riprovati, ascoltiamo ancora quello che dice: «Alcuni ascrivono cotal mostruosità di scrittura a Pier Mattei, compilator francese, da cui pretendono che come per contagio sia poscia trasfugata negli altri. Se questo è vero, compatisco di cuore alla nostra disavventura, veggendo ingegni senza paragone di lui più generosi e più dotti farsi volontariamente seguaci d'uno scrittore dalla sua medesima nazione per più titoli vilipeso» (p. 591). In verità al disprezzato Pier Mattei (o Pietro Mattheo), ovvero Pierre Mathieu o Matthieu (1563-1621), «scrittor sì dozinale e colmo di vizii» (ivi), si deve accreditare – se non altro – una considerevole fortuna editoriale italiana, che si concentra quasi tutta nel secondo, terzo e quarto decennio del Seicento e poi svanisce bruscamente e inopinatamente. È chiaro che la sua opera – sia che si trattasse di storia moderna (era stato, fra l'altro, storiografo ufficiale di Enrico IV di Francia), sia che si trattasse di storia antica – ha riscosso per un trentennio un vasto consenso di pubblico (che va almeno in parte condiviso con i suoi vari traduttori) ed ha quindi azzeccato una formula di successo. Ed è un fenomeno che meriterebbe qualche approfondimento. Quanto ai suoi deprecati imitatori italiani, mai nominati, il Mascardi non poteva non pensare in primo luogo a Virgilio Malvezzi, l'eroe del laconismo.

In verità, limitare il significato della prosa malvezziana nei confini di una diatriba retorica sarebbe crudelmente riduttivo. È certo l'oltranza formale l'aspetto più facilmente recepito e il comodo pretesto di una frettolosa etichettatura, ma la sostanza è altra: quella di uno «studioso assiduo e profondo di morale e politica» (B. CROCE, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1931, p. 100).

Il conte Virgilio Malvezzi (1595-1654) era il cadetto di una nobile prosapia bolognese. Il maggiorasco lo destinava a un'esistenza in tono minore (gli studi, la milizia); la morte prematura del primogenito lo portò al vertice familiare. Fu suddito riottoso dello stato pontificio e acceso partigiano della corona di Spagna. Professò ossequiosa ammirazione a Gaspar de Guz-

mán, duca di Lucar e conte di Olivares (il conte-duca di manzoniana memoria), tanto da farne il modello del suo *Ritratto del privato politico christiano* (Bologna, presso Giacomo Monti e Carlo Zenero, 1635). Chiamato a Madrid, fu tra i gentiluomini che più si onoravano della fiducia e della confidenza del potentissimo ministro. Sopravvisse, per altro, alla rovina del suo *patron*, tanto da essere impiegato in delicati maneggi politici finché le sue condizioni di salute lo consentirono.

Oggetto di una plurisecolare interdizione, da non molto interrotta, il Malvezzi è «scrittore arcigno, difficile, intransitivo: il marchio dell'*obscuritas* presiede alle sue pagine come una cifra e come un blasone», dice di lui Diego Varini nella sua introduzione (p. V). La sua aristocratica consapevolezza di un'alta missione dello scrivere («Io scrivo a' Principi, perché scrivo di Principi», proclamava nel *Romulo*, p. 3), il suo tacitismo di «conservatore perplesso (o depresso)» (p. IX), la sua accigliata apodissi, la sua «ossessione dell'energia e della densità ellittica» che disdegna i «nessi evidenti e perciò inerti» (E. RAIMONDI, *Polemica intorno alla prosa barocca*, in ID., *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze, Olschki, 1982[2], pp. 254-255) tracciano nelle sue opere storiche un percorso impervio e accidentato, nel quale la meditazione non solo prevarica pertinacemente la narrazione, ma innesca una modalità di messaggistica punteggiata, quasi da alfabeto Morse, che tiene sempre in allarme il lettore: «gli enunciati – i singoli asserti – prendono a fibrillare in una specie di allucinazione sonora, fino al limite potenziale dello spasmo o dell'ecolalia» (p. X). Sarebbe vano, infatti, cercare di ricostruire un sistema coeso del pensiero politico malvezziano: lui stesso era consapevole delle sue incoerenze e persino delle sue contraddizioni, come si ricava dal carteggio con Fabio Chigi (il futuro Alessandro VII). La sua *selva* di aforismi (secondo la dizione sprezzante del Mascardi) rivela in profondità l'impronta del *ricordo* guicciardiniano, che rifugge per principio dalla sistematizzazione e promuove il distinto e il discreto a pilastro portante del programma. Le «ragioni contestuali» (come dice Varini) prevalgono sempre sulle ragioni generali (p. XIII): «L'esperienza del

molteplice è la scoperta continua del *sempre altro*. Nessuna possibile sistematica: inutile (inoperante!) qualunque decalogo, qualunque *corpus sapientiae*, qualunque prontuario» (p. XIV). C'è chi ha parlato addirittura di una vocazione malvezziana al caos (E. BELLIGNI, *Lo scacco della prudenza. Precettistica politica ed esperienza storica in Virgilio Malvezzi*, Firenze, Olschki, 1999).

Non seguiremo l'introduzione del Varini nella disamina dei singoli scritti (il *Romulo* del '29, il *Tarquinio* del '32), intrecciata con vivacità alla «stravaganza (o forse, francamente, *all'*enormità) di questa sua vita che ha qualcosa "di caotico"» (p. XVI), e neppure del copiosissimo commento che li accompagna. Non si può invece non dire qualcosa del clamoroso rovescio di fortuna che taglia in due la vita del Malvezzi.

La repentina convocazione a Madrid nel luglio '36 (a quarant'anni) rompeva il tedio opprimente di una provincia detestata (Bologna, scriveva fin dal 1522 all'amico Chigi, è un «paese nel quale è impossibile il far bene» [*Lettere a Fabio Chigi*, a c. di M. C. Crisafulli, Fasano, Schena, 1990, p. 67]) e sembrava premiare oltre ogni attesa un lavoro di successo, ma in apparenza senza prospettive concrete. «La chiamata a Madrid resta un fatto enorme: sconcertante per il modo e per le forme. Blasone di regio storiografo, lauto e favoleggiato stipendio *ad personam*, un rapporto fiduciario e paritariamente simbiotico con l'Olivares onnipotente [...]. Non è una chiamata in corte, ma un'assunzione in cielo. [...] Resta che l'incontro del marchese col Conte-Duca – a rimisurare il profilo di certe sintonie – sembra *veramente* inscritto dentro gli astri: incontro fatale, destinato. [...] L'affinità era ben altro che servilismo: un laico voto di fedeltà, per un sogno una causa una missione» (pp. XXVII-XXVIII). La rovina dell'Olivares, capro espiatorio di peccati più grandi di lui, non interruppe né la sintonia né la fedeltà, confermate fino all'estremo; anzi il fosco declino della potenza di Spagna, che si consuma proprio quando il Malvezzi si affanna (con merito) per la sua preservazione, è probabilmente la scena più appropriata a inquadrare la sostanza tragica della sua scrittura.

Tornò a Bologna nel ’45 «carico di prestigio e di onori» (p. XXX), ma anche con alle spalle un «bilancio fallimentare»: «Tornare alla scrittura politica è un’altra esperienza conflittuale: risarcimento senza redenzione» (p. XXXI). È l’ora dell’*Alcibiade* e del *Coriolano* (pubblicati nel ’48), nei quali l’ispirazione tacitiana vira a una suggestione plutarchea e il «senechismo si muta in desolazione scettica» (p. XXXI). Resta il rovello della sua aforistica senza fine e senza conclusione, della sua prosa senza struttura e senza costrutto.

Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi e gli attori, di LUDOVICO ZORZI, GIULIANO INNAMORATI, SIRO FERRONE, a cura di Siro Ferrone, con gli interventi di G. De Bosio, R. Guicciardini, A. Trionfo, Firenze, Sansoni («Contributi»), 1982, 107 pp.[52]

Ha ragione Siro Ferrone, introducendo al volume che raccoglie i testi delle giornate di studio sul teatro del Cinquecento (svoltesi al ridotto del Teatro Metastasio di Prato il 23 e 24 aprile 1982), a dire che si sono tentate «una sintesi e una divulgazione, nello stesso tempo, informate e divertenti» (p. 4), e assai più che per un retorico e ragionevole calcolo in cui il *delectare* sia tramite del perfetto *docere*. Sta di fatto che a leggere questo libro ci si diverte, a cominciare (dal fondo) con le esperienze dei registi: la cronaca, *exempli gratia*, amarissima ed esilarante, degli "scandali" ruzantiani di cui fu protagonista Gianfranco De Bosio, come quando, per una rappresentazione della *Moscheta*, «tutti i consiglieri comunali democristiani di Ferrara e le loro famiglie lasciarono vuoti i posti nel Cortile del Palazzo dei Diamanti per protesta. L'indomani mattina [il regista] fu svegliato dal senatore Roffi che, con i capelli dritti, gli disse: "Gianfranco, la città è tappezzata di manifesti del vescovo che sospende dai sacramenti chi è andato e chi andrà a vedere il Ruzante!"». È solo un episodio: tutto il volume – e segnatamente i tre saggi maggiori di cui quasi esclusivameme ci occupiamo – è confezionato nel segno di un lucido divertimento intellettuale, inseparabile dal rigore scientifico e complementare dell'impegno informativo compiutamente assolto.

[52] «Antologia Vieusseux», XIX, 3, n. 71 (luglio-settembre 1983), pp. 116-118.

Per la parte che gli compete (*I luoghi e le forme dello spettacolo* [pp. 5-38]) Ludovico Zorzi,[53] dotto e garbato cicerone, ci guida per mano – e anzi per il tenero lobo dell'orecchio, con una sua presa soavissima quanto ferma e perentoria – in un fastoso itinerario di strade e cortili, di atrii e logge, di saloni e corridoi, di cavee e scale (emblema gli «oltre 1600 metri» del Corridoio Vasariano [p. 34]), con effetti di sapiente lumeggiatura (il «piccolissimo e buio atrio» che introduce alla «"meraviglia" barocca» [di legno, stucco e cartapesta] del Teatro Farnese [p. 20]; la «boccia d'acqua illuminata sul retro da una lampada, i cui raggi erano riflessi da uno specchio, che ne accresceva l'intensità»: «ingegno» solare dell'apparato fiorentino del Sangallo [p, 26]) e di divertita affabulazione del tecnicismo, invogliando quivi ad assaporare un «fregio orizzontale a clipei e bucrani» (p. 10), altrove a riverire un «pregiato marmo "fior di pesco" (detto anche "breccia medicea")» (p. 30), quindi a meditare sull'eccellenza del Buontalenti «nell'arte topiaria (così Vitruvio definiva la tecnica dell'allestire i giardini)» (p. 31), infine a fantasticare le «sbarre», le «naumachie», gli «abbattimenti» di Palazzo Pitti (p. 34); e intanto ci aggira, obliviosamente smarriti e dolcemente ammaestrati, in un labirinto esattissimo e felice.

Ai labirinti illustrari dalla passionata competenza scenografica e scenotecnica di Zorzi succedono nel secondo saggio (*I testi letterari per il teatro* [pp. 39-57]), i sottili e capziosi e inquietanti labirinti verbali evocati da Giuliano Innamorati. E non c'è bisogno di aspettare il «labirintico intellettualismo» (p. 55) delle commedie di Giovambattista Della Porta, né l'intrico di «linguaggi babelici, non comunicanti» (p. 56) del *Candelaio* di Giordano Bruno; in realtà tutto lo scritto, dedicato – con ragionata misura – alla sola commedia, insiste, piuttosto che sulla «organica genesi letteraria (e solo per calcolato contrag-

[53] Questa nota era già composta prima della scomparsa di Ludovico Zorzi. Si è ritenuto di lasciarla immutata: valga, anche, come saluto allo studioso ed all'amico.

genio antiletteraria) dei testi» (p. 40), assunta in programma, sulla profonda ripugnanza di quei testi (di certi testi) alla scena, sulla loro chiusura in un orgoglioso (o impotente) e avviluppato circuito cartaceo: teatrabili le *Satire*, ma fallite, in definitiva, le commedie dell'Ariosto, che si sentì replicare senza riguardi dalla corte di Mantova: «in verso non ci piacciono» (p. 48); teatrabile la prefazione dell'*Opera nova*, teatrabilissime le *Pasquinate*, in quel «vivere in spettacolo del quale Aretino fece regia per se stesso» (p. 50), ma irrappresentabile l'ambiziosa *Talanta*; acuti e spettacolari i prologhi più noti, ma certo forma specialissima di spettacolo: teatro nel (o fuori del?) teatro. E, per controprova, l'assenza dei testi più collaudati e affidabili (sulle scene di ieri e di oggi): Ruzante, Machiavelli, il banale ed efficiente teatro fiorentino, l'accademico o artigianale e splendido teatro senese. E insomma s'intende dire che il saggio è giocato sul filo di un lucido paradosso; e non è detto, s'intende, che il paradosso non sia la rappresentazione più attendibile del reale.

Un sapore ben diverso ci porge la parte di Siro Ferrone (*Attori: professionisti e dilettanti* [pp. 59-79]) ordinata in un fermo breviloquio e in una decisa *oratio soluta*, che privilegia per sistema l'evidenza austera del documento e della testimonianza diretta. Non più affascinanti labirintiche ambagi, ma le maglie strette degli obblighi sociali e dei rapporti di lavoro: i contratti e le *corvées*, le *tournées* e il *part-time*, le questue e le «soperchierie» dei potenti, i solisti e le compagnie, le caparre e i «bollettini», la conclusiva «prestazione retribuita». *Sapit hominem*, senza dubbio, lo scritto di Ferrone, che sa riservare giusto e dilettevole spazio al particolare colorito e alla citazione arguta: il duca di Ferrara che feudalmente recluta attori in Garfagnana, Pedrolino che sbuca petulante «da un gran pasticcio voto» (p. 61), Ruzante alle prese con problemi di regia, la comica panlalia di Zuan Polo, Giovanni Gabrielli che estrae magicamente «dal valigione» i suoi due figlioletti Scappino e Polpetta (p. 68), fra' Mariano «che aveva l'abitudine di saltare improvvisamente sulla tavola e di percorrerla in tutta la sua lunghezza schiaffeggiando i cardinali che vi stavano seduti»

(p. 72). E il mondo stravagante e umanissimo dei buffoni e dei primi professionisti, il mondo alla confluenza di due diseguali tradizioni, quella medievale, umile, attardata, del giocolatore («non tutto il teatro del Cinquecento è teatro del Rinascimento» [p. 64]) e quella dell'«utopia» umanistica, opera di una minoritaria «élite d'avanguardia» (p. 70) e legata a un alto e aristocratico e alla lunga impraticabile dilettantismo. Quando queste due tradizioni vengono a fondersi (oltre la barriera storico-politica del 1530) e, da una parte, il buffone solitario, funambolico virtuoso, accetta di «rispettare il mansionario degli attori e la divisione del lavoro» (p. 71) e, dall'altra, gli 'angeli caduti' dell'umanesimo, intellettuali declassati (come fu «il lucchese Francesco dei Nobili detto anche "Cherea"» [p. 70], segretario ed attore; come fu anche, in fondo, lo stesso Ruzante), vi portano l'esigenza della disciplina e della dignità letteraria del testo scritto, anche se rudimentale, anche se disponibile a fantasiose variazioni, allora nasce il teatro moderno. Non fu, naturalmente, un processo semplice, né breve, né esente da contrasti, meandri ed anfratti (che Ferrone non lascia di accennare); né fu, per altro, una marcia univoca e vittoriosa verso il progresso, ché, anzi, «il superamento della contraddizione e del punto morto [...] avviene molto modestamente per una specie di adeguamento al peggio, quando le possibilità di scelta si sono ridotte a zero» (p. 75): di qui le fortune europee e i limiti istituzionali del teatro italiano. La ricostruzione storico-critica è persuasiva e addirittura geometrica; e direi che ha un suo gusto forte e pungente anche qualche affermazione forse un po' troppo scorciata. Ma il tempo, si sa, è tiranno.

Resta da dire che il volume (assai pregevole anche dal punto di vista grafico, nonostante il prezzo popolare) inaugura una collana di «Contributi» sponsorizzata dal Teatro Metastasio. Non è un caso che l'iniziativa nasca a Prato: l'unica città d'ltalia, credo, in cui si sia avuta una crisi comunale per nobili questioni di teatro (negli altri casi – non esclusa Firenze – si tratta per il solito di ignobili sceneggiate).

Stagioni della civiltà estense, di RICCARDO BRUSCAGLI, Pisa, Nistri-Lischi («Saggi di varia umanità»), 1983, pp. 236.[54]

Non può e non vuol essere una storia – nel senso pieno e più autorevole e minaccioso del termine – della cultura letteraria ferrarese del Rinascimento: il Bruscagli si affretta ad assodarlo subito, *in limine*, senza infingimenti né false modestie. È una raccolta di saggi, già apparsi in rivista o in volumi miscellanei (*Stagioni della civiltà estense*, *«Ventura» e «inchiesta» fra Boiardo e Ariosto*; *La corte in scena. Genesi politica della tragedia ferrarese*; *G. B. Giraldi: comico, satirico, tragico*; *Il campo cristiano nella «Liberata»*) e qui riproposti con la giunta preziosa (o, per dirla ariostescamente – con la sorridente discrezione dell'Ariosto – la *gionta*) di un inedito che contempla *Il 'romanzo' padano del Boiardo*. Piena autonomia, a tutto respiro, degli scritti; semplici ritocchi d'obbligo; sobrii aggiornamenti bibliografici (con la misura e la precisione che spesso invano si desiderano nella critica letteraria); nessun assemblaggio posticcio. E tuttavia la coesione della raccolta appare singolarmente garantita, ben al di là dell'ovvio ancoraggio ad una definizione areale e ad una seriale scansione di tempi, sul filo del secolo giusto che corre dall'*Innamorato* alla *Liberata*. Ben al di là, devo dire, anche delle capacità di sintesi espresse nel saggio d'apertura, che dà il titolo alla raccolta e che risulta forse la prova meno felice, per una sua qualche indulgenza all'eccessiva semplicità. La coesione sta anzitutto nell'ammirevole linearità della carriera critica che il volume viene ad esemplare: una carriera tutt'altro che monocorde, e anzi assai ricca di stimoli diversi e curiosi,

[54] «Antologia Vieusseux», XX, 1-2, n. 73-74 (gennaio-giugno 1984), pp. 111-114.

ma certo segnata da una sua limpida continuità, allenata ormai a centrare con sicurezza i suoi obiettivi, a cogliere i «nodi» – o gli snodi – che contano. E che non sono affatto scontati: inevitabile, naturalmente, il campo e il credito concesso alle acclamate "tre corone" estensi (Boiardo, Ariosto, Tasso); non inevitabile, certo, lo spazio e quasi la centralità che giungono ad occupare i due saggi dedicati al Giraldi (il primo rivolto all'approfondimento della controversa *Orbecche*, il secondo al bilancio complessivo del teatro giraldiano), che non sarà più possibile umiliare a una sottospecie provinciale di Trissino (e si attende, adesso, che il Bruscagli ci illustri da par suo il romanzatore). Ma l'attenzione ai presunti "minori" acquista rilievo in tutti gli studi della silloge, puntuali e talora felicemente puntigliosi nel ritessere attorno alla voce più limpida dell'opera "maggiore" la trama, spesso erosa dal tempo ed obliata dagli interpreti, di un fitto pullulare di testi meno illustri ma significativi, un dibattito critico o un'emulazione letteraria da cui anche il prodotto di rango acquista vigore e salute o, al contrario, patisce uggia e tristezza: sì che il gesto smisurato, la prova eroica del poetico paladino è inquartata nel coro laborioso dei gregari. Così, fra i «nodi» macroscopici dell'*Innamorato* e del *Furioso* si dispiegherà accidentato il percorso multifario delle giunte al Boiardo, a ridurre alla sua storica problematicità (e ai suoi rischi, inopinati per chi ne consideri a posteriori le fortune) l'avventura ariostesca. Così il tragico destino della *Liberata* non sdegnerà il confronto, non solo con le poetiche riflessioni del Minturno, ma neppure con il modesto artigianato dell'*Avarchide*.

Né, devo aggiungere, è mai scontato il traguardo dei "maggiori". Non posso – ovviamente – rammemorare uno per uno e con agiata distensione i saggi offerti alle "tre corone". Scelgo per tutti, esemplarmente felice, *Il campo cristiano nella «Liberata»*, che non è arduo pronosticare conquista durevole degli studi tassiani. Non è facile, per altro, liofilizzarne in poche linee la succosa densità; basterà insinuare l'eco rimpicciolita e la lontanante suggestione di uno scritto assai maggiore del suo modesto spazio fisico.

Delle molte accattivanti scenografie tassiane (il bucolico idillio di Erminia, il magico turbamento del giardino di Armida, l'allucinazione demoniaco-vegetale della selva di Saron o le inospiti solitudini da cui marcia l'acerba vendetta di Solimano) ha eletto Bruscagli la più nuda e disadorna, spoglia ancora degli sfarzosi addobbi che le conferirà il poema riformato. È qui che, a dispetto di ogni romantica suggestione di lettura, si appunta il fuoco dell'ideale epico tassesco, ossessionato dal demone aristotelico (e, in profondità, più di quanto comunemente riconosciuto, omerico) dell'unità: «un immobile, interminabile piano-sequenza fissato sul luogo dell'azione militare» (p. 195): il campo cristiano, precisamente (più che la città di Sion), «assediato dalle *ambages pulcerrime* del labirinto cavalleresco» (p. 198). E il campo, tragica «scena vota», «come palcoscenico in abbandono, come terra disertata, costituisce non soltanto un punto d'arrivo della tecnica del Tasso narratore, ma anche la soluzione più matura e ardita della sua tormentosa intelligenza» (p. 199). La santa gesta dell'assedio, per «la metamorfosi dello sfondo in epicentro», per «l'elevazione dello scenario guerriero, deprezzato nella paratassi canteriana, a perno di una nuova sintassi narrativa» (p. 204), non è più quinta sconnessa o sfocata (al pari dell'entrata di Spagna, o della presa di Pamplona, o della rotta di Roncisvalle, o dell'assedio di Albracà, o dell'assedio di Parigi) alle cortesi «venture» o «inchieste» ed estravaganti «errori» dei paladini: la favola epica sottomette alfine l'episodio romanzesco. «Scena vota», si è detto, a guisa di quella tragica, non a caso: non solo per la scansione in "perturbazione" e "impedimenti" e "peripezia" che si può ravvisare nella partitura del poema, ma soprattutto per la sua «teatralità diffusa», per il suo «accentuato esibizionismo teatrale e verbale» (p. 210), per cui il campo è «luogo eminentemente "retorico", ora tribuna ora pulpito ora palco di melodramma ora stanzino del principe» (p. 213). E in esso la presenza più assidua, la persona più significante sarà proprio Goffredo, più principe che «capitano» e più studioso della ragion di stato e delle tecniche del consenso che delle «armi pietose» (e per questa parte non si può fare a meno di ricordare

l'ottima recensione dello stesso Bruscagli a un discusso volume di Fredi Chiappelli, apparsa su queste stesse pagine [numero 69, gennaio-marzo 1983]). Infine «il campo s'impone [...] con una sua inconfondibile fisionomia fra il "sacro" della città assediata e il "profano" della selva: se la prima poteva qualificarsi come immagine della *civitas Dei* (sia pure profanata) e la seconda quale immagine della *civitas diaboli* (sia pure radicata nelle verità profonde del cuore), il campo cristiano, che si stende mutevole fra le due, finisce col configurarsi come la *civitas hominis*, lo spazio laico della storia, aperto all'esercizio doloroso della volontà». E il suo senso ultimo «consiste precisamente in questo: scavare all'interno della forma epica dilatandone il momento di crisi, il momento "omerico", fino quasi al limite di rottura, fino al punto che solo una trasparente cortina separi lo spazio dell'epos dal palcoscenico di tragedia» (p. 222).

Nuova e validissima, come si vede, la sintesi; tuttavia, a mio parere, l'attitudine critica di Bruscagli si manifesta tanto più felice quanto più si accorcia la distanza dalla pagina, quanto più – dimesse eccessive preoccupazioni narratologiche o costruttive (non voglio dire strutturali, per non far torto al buon gusto dell'autore, giudiziosamente ritroso a pronunziare il verbo pandemio delle "strutture") – quanto più, dicevo, l'appropriazione del testo si sfrena in una lettura estrosa e gustosa, arguta fino all'irriverenza, che insegna come l'esercizio della critica letteraria possa ben separarsi dalla tediosa afflizione e dalla coercitiva serietà. Bruscagli è anzitutto (come sarebbe obbligo) scrittore in proprio e alletta la fortunata disposizione di chi legge ad assaporare i sughi copiosi e le generose spezie di una cucina senza risparmio. Ma le illecebre dello stile passano sempre per l'inesorabile attillatura di una ferma e motivata sorveglianza intellettuale: sughi e spezie non mimetizzano certo la scialba insipienza di una vivanda anodina e dilavata o l'importuno afrore di una sconcia frollatura; sono il condimento necessario di un'intelligenza acuta e mobilissima, in una scrittura talora divertita di complici sottintesi e pur di limpida e cordiale comunicativa.

Non ho vuotato il sacco delle lodi, ma perché questa nota veritiera non sia presa per un mendace necrologio (e della specie segnatamente nefasta dei necrologi letterari), s'impone una *variatio*. Va da sé che in qualche caso dal Bruscagli si possa sanamente dissentire. Anche qui solo un campione, e velocemente scorciato. Il saggio boiardesco, pur delizioso (indimenticabili le pagine sulla «segnaletica dell'avventura»), ha il torto, a mio parere, di considerare l'*Innamorato* un monolito tetragono e indefettibile. Invece, come esiste, ed è documentata, una storia del *Furioso* (per non dire della torturata Gerusalemme), così esiste una storia del poema boiardesco, ed è in parte documentabile (nel ragguardevole compasso di un ventennio), in parte ricostruibile su elementi interni, in specie su rilievi statistici di modalità di lingua e di stile. Questa dinamica interna o molteplice stratigrafia investe forse gli stessi aspetti considerati dal Bruscagli; implica certamente una revisione degna di nota dell'uso delle "fonti". L'investigazione delle quali reputa Bruscagli (lui così attento ai precedenti dell'Ariosto [cfr. n. 46, pp. 125-126]) infeconda – o quasi – per la «distanza inaudita, intellettuale e culturale prima ancora che stilistica», che corre «fra la burrattinesca disarticolazione delle figure canterine e l'elementare naturalismo di quelle boiardesche» (p. 45). Io non credo che vi sia una distanza così abissale fra l'impantanamento della narrazione dell'*Innamorato* attorno al girone di Albracà e le giostre cavalleresche attorno alle mura di Pamplona; credo comunque che questa distanza sia mutevole e diseguale: certo ben più marcata e sostanziosa nella prova conclusiva (di sapore così "epico"!) dell'assedio di Parigi nel terzo libro che non in quella, così lontana, del finale del primo. E ritengo che non possa sviluppare un plausibile piano di analisi della poesia formulare dell'*Innamorato* chi non detenga una passabile familiarità con la narrativa cavalleresca franco-veneta e toscana antica (di peregrino riscontro, ho paura, in un italianista). *Exempli gratia*, l'enfasi emozionale, gli iperbolici *argumenta animi*, la cui divertita lettura rappresenta uno degli acquisti più apertamente godibili del volume, sono davvero la manifestazione di un singolare

iperrealismo espressivo? È certo che si tratta di uno dei *loci* più arcaici della narrativa cavalleresca, se già nella più antica delle *chansons de geste* i baldi cavalieri franchi (disarticolate marionette?) svenivano a migliaia per la commozione. Questo può dirlo chiunque; ma chi ci dirà quante e quali mediazioni intravennero prima di giungere all'*Innamorato*? A quali canterini fa il verso (mezzo in tenore e mezzo in falsetto) il Boiardo? E non è tanto questione degli *oggetti* del narrato, delle "fonti" positivamente intese (delle quali non siamo al tutto digiuni, anche se in genere nella direzione delle più canoniche e avvicinabili), quanto dei *modi* del narrato: dei congegni e degli automatismi del racconto come parola. Qual è l'indice di banalità (cioè di riconoscibilità) delle medie narrative boiardesche? E, soprattutto, è un indice costante? Qualcuno (non disarmato dei necessari strumenti linguistici) bisognerà pure che si decida a manomettere sul serio la biblioteca estense. Allora forse anche il senso della *renovatio* cortese vagheggiata dal Boiardo potrà essere indagato con più matura e scaltrita riflessione, senza che si debba imboccare a precipizio la scorciatoia allettante, ma forse ingannevole, della specularità con la *renovatio* umanistica. A quanti dei suoi oscuri antecedenti, amorosi cultori dell'*aurea aetas* dei cavalieri antichi, si dovrebbe stringere il cappio della *renovatio*? E quando e dove? Bisognerebbe saperlo, se non si vuole correre il rischio che tutto ci si sciolga fra le mani, al pari del mito, un tempo fortunato, che voleva il Boiardo autore primo della mistione d'armi e d'amori e della cortesia bretone con la milizia carolingia.

Teatro del Rinascimento. Roma 1450-1550, di FABRIZIO CRUCIANI, Roma, Bulzoni (Centro Studi "Europa delle Corti", «Biblioteca del Cinquecento», 22), 1983, 719 pp.[55]

Per chi sia dubitoso del cicaleccio "critico", degno erede dei "problemi di estetica" un tempo di rigore e oggi tanto diffuso, un volume pieno zeppo di ghiotti documenti è occasione di salutare refrigerio. Quando poi tanta messe documentaria vada a zavorrare un settore sul quale gravava un'antica interdizione, il sollievo non può che volgersi in aperto e cordiale favore. Sembra incredibile, infatti, ma è cosi: vigeva, fino a ieri, una legge non scritta – tacito protocollo, si direbbe, delle Guarentigie o dei Patti Lateranensi – che riservava, con poche eccezioni, la storia di Roma e della cultura romana all'amoroso monopolio di una selezionata e zelante società di ricercatori ortodossi: rispettabilissimi, beninteso, e spesso venerabili per dottrina e onestà, ma anche segnati da una precisa e monocorde ideologia cattolica, incline, se non alla schietta agiografia papalina, almeno alle certezze, ai pregiudizi, alle reticenze della fede (e del dogma). Il privilegio, naturalmente, è decaduto in anticipo per quel che attiene alle epoche a noi più vicine, troppo compromesse nei dibattiti che più ci coinvolgono e più frequentate, in assoluto, dagli studiosi e dagli utenti; è rimasto fondamentalmente saldo fino a pochi anni fa per il passato più lontano, specie per zone di delicato interesse come il Cinquecento. In quest'ambito è istruttiva la negativa sproporzione degli studi in confronto ad altri centri italiani – come Firenze, Ferrara, Venezia – non di necessità più interessanti. Il volume di Fabrizio Cruciani che qui si presenta è fra i primi

[55] «Antologia Vieusseux», XXI, 2, n. 78 (aprile-giugno 1985), pp. 186-188.

ragguardevoli contributi all'instaurazione di una ricerca laica, non confessionale, sulla cultura romana del Rinascimento, che non sia centrato su un singolo episodio o su un singolo personaggio.

«Da un cronista cittadino, da un letterato che si fa narratore di un evento, da un ambasciatore che informa di cosa facciano i protagonisti sociali, da una nota per parlare del lavoro di certi artisti, da un disegno di progetto o di rilievo o di ornamentazione, da questi e altri documenti» (p. 13), nel ciclo decisivo di un secolo giusto (anzi propriamente dal 1458, elezione di Pio II – Enea Silvio Piccolomini, il papa per eccellenza umanista –, al 1549, morte di Paolo III – il primo dei pontefici della Controriforma), Cruciani ammassa una copiosa quantità di materiali – inconditi e non – con umiltà e sapienza: l'umiltà dell'ordinare, trascrivere, tradurre, postillare e inquadrare, la sapienza del restituire respiro problematico ai dati grezzi e sordi offerti dalla documentazione. Perché, certo, vi è molto di problematico nell'oggetto della ricerca, a cominciare dalla sua definizione istituzionale. Il teatro fra Quattro e Cinquecento è infatti categoria fluida ed incerta, gonfia di possibilità solo in parte giunte a maturazione: tale, insomma, che «non permette di stabilire con precisione i confini di intersezione tra ciò che è teatrale e ciò che teatro non è ancora» (p. 13). Sulla base di questa fondamentale premessa Cruciani «non *si è* [...] limitato a rintracciare, nelle vicende e nelle forme degli spettacoli del Cinquecento, quegli elementi o embrioni di statuti che sono poi stati giudicati essenziali del teatro; non *ha* cercato ciò che ci fu di eguale all'istituzione teatrale; ma vi *ha* indagato quei diversi che in parte divennero tradizione di teatro, in parte tradizioni diverse, in parte si persero o rinacquero nei molti rivoli delle espressioni artistiche o comunitarie» (p. 12). Pur perseguendo in prima istanza proprio il «teatro del Rinascimento», come «progetto ideologico frammentato e differenziato negli eventi ma tendenzialmente unitario nell'insieme di motivazioni e tensioni riferite all'ideale di società che gli intellettuali proiettano nell'antichità classica» (pp. 11-12). È un teatro, questo, che precorre la scena: «l'idea di teatro esiste nella

cultura prima dell'esistenza del Teatro e non nasce in funzione razionalizzatrice delle prassi (le supera, anzi, progettualmente): l'idea di teatro la si trova presente nella ricerca degli eruditi come idea necessaria all'ordine culturale, una metafora che fu reale, che appartiene ad una realtà modello; anche se tale idea non è ben definita nelle sue funzioni e prassi, è però un monumento della città antica, da far esistere e da riempire usando le prassi di spettacolo esistenti, adeguandole o inventandone di nuove» (p. 22). Ed è la prova di come l'utopia (la dotta utopia degli umanisti, in questo caso: quella che rampollava generosa e necessaria, dalle ricerche storiche e antiquarie di Flavio Biondo, quella che Pomponio Leto voleva cifra quotidiana del suo insegnamento e della sua accademia, quella che i commentatori di Vitruvio progettavano con lucido e appassionato rigore) possa fecondare durabilmente la realtà: il sogno – astratto e metastorico, si direbbe – di un'eletta aristocrazia intellettuale si è fatto fondamento concreto di una prassi di secoli, che sarebbe ingiusto e infantile ridurre spicciativamente al segno liquidatorio della moderna contestazione del teatro delle regole.

Tuttavia, se mi è concesso di esprimere una mia personale e acritica inclinazione, il *liber pontificalis* degli spettacoli assemblato con tanto amore dal Cruciani si rivela tanto più gustoso e godibile quando documenta il versante non istituzionale (o – meglio – che non si sarebbe in futuro istituzionalizzato) dello spettacolo: tutti gli aspetti che più organicamente ci appaiono connessi a quell'«economia della festa» che contraddistingue il teatro antico dal moderno, rigorosamente rivolto a un'«economia di mercato»: tutto ciò che è caduto, insomma, o che è stato emarginato dallo specifico teatrale: i rituali ecclesiastici e civili, in primo luogo, a cominciare dalle cerimonie inaugurali del "possesso" pontificale; e le processioni, i giubilei, le entrate trionfali, le nozze, le cene, le feste per il conferimento della cittadinanza, le giostre cavalleresche e le sciomachie, i giochi di Agone e di Testaccio, i carnevali e le mascherate, fino alla stravagante esibizione di "mago ermetico" che Giovanni Mercurio da Correggio compì nel 1484: stravagante,

ma governata da una sapientissima regia, da un senso dello spettacolo non meno raffinato e avvertito perché esemplato su modelli allotrii rispetto a quelli affermatisi nella cultura occidentale. E preme sottolineare che tanta dovizia di referti documentari non è prodotta con il semplice gusto del particolare erudito e della nota di costume, ma sempre con l'intelligente proposito di ricostruire nella sua completezza una civiltà dello spettacolo, di precisare le molteplici modalità e funzioni del rappresentare e rappresentarsi di un ambiente e di un'epoca.

Proprio in considerazione di tanta sorvegliata dottrina – della quale rendono la misura le bibliografie e gli indici pressoché sterminati – tanto più dispiacciono alcune banali smagliature – benché certo secondarie e marginali – che emergono dalla compagine del volume, per lo più in direzione della cultura letteraria: Luigi Alamanni che diventa «Ludovico Alamanni» (p. 682), Giovanni Mauro d'Arcano (colui che contese a Francesco Berni il primato della poesia giocosa del Cinquecento) degradato a un anonimo «messer Mauro» (p. 511), Marco Cademosto da Lodi addirittura identificato con Niccolò Liburnio (e come può uno che assume il nome umanistico di Liburnio essere da Lodi? – al Dionisotti, illustre studioso del Liburnio, si saranno rizzati i pochi capelli che gli rimangono) e qualcos'altro del genere. Sviste veniali, in verità, in confronto alla mole del lavoro egregiamente compiuto, ma che si sarebbero potute evitare.

Il legame musaico, di FREDI CHIAPPELLI, a cura di P.M. Forni con la collaborazione di G. Cavallini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura («Letture di pensiero e d'arte»), 1984, 432 pp.[56]

Il titolo che sigilla il volume procede da una suggestiva autorizzazione dantesca: «E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia» (*Convivio* I VII 14); e allude a quella delicata e arcana tramatura espressiva, a quell'ordito stringente e sottile che contesse le fila, rigorose e impalpabili, del significante di ogni messaggio letterario (e specie poetico) e che non si vuol lecito traslitterare senza forzature o depauperamenti, senza guastare quella "armonica" rete di interrelazioni in cui specialmente consiste il suo incanto. Ma l'operazione interdetta al traduttore è, in parte, concessa allo studioso provvisto degli idonei strumenti: risolvere la tramatura, sdipanare l'ordito, riconoscerne gli ingredienti: intepretare almeno, se non riprodurre, le leggi, al profano misteriose, di quell'armonia. È l'ambizione che guida, in buona parte, la "carriera" critica di Fredi Chiappelli e della quale il volume che si presenta è significativo documento. Esso raccoglie, infatti, 24 studi sulla forma letteraria italiana, prodotti in un arco di tempo di trentacinqu'anni (1946-1981), con la giunta preziosa di un inedito (*Postilla al nodo Salomone*, che, fra l'altro, richiama proprio il dantesco «legame musaico»); con una rivisitazione degli editi tutt'altro che narcisistica, ma anzi intensamente meditata, se ha portato a notevoli revisioni; con un ventaglio di proposte di lettura quanto mai variegato: i documenti delle origini, Dante, Petrar-

[56] «Antologia Vieusseux», XXI, 2, n. 79 (luglio-settembre 1985), pp. 158-161.

ca, Leonardo, Ariosto, Doni, Tasso, Leopardi, Manzoni, Verga, Lorenzini, Pasquali, Montano, nella scansione cronologica che l'ordinamento prospetta. Non è difficile, naturalmente, leggere nell'indice la persistenza nel tempo di alcuni dei principali nuclei d'interesse sui quali più a lungo e più proficuamente si è esercitata la ricerca chiappelliana: Petrarca e Tasso, soprattutto, sui quali a più riprese ha prodotto alcuni dei capitoli più significativi delle rispettive bibliografie critiche. È assente, al contrario, la partita Machiavelli, fertile di acquisti non meno proficui anche in tempi vicini (è fresco di stampa il quarto volume delle *Legazioni. Commissarie. Scritti di governo*, ospitato nei gloriosi «Scrittori d'Italia» Laterza). Più eccentrica rispetto a quei nuclei – ma non certo desultoria ed estemporanea –, l'area moderna e contemporanea è esplorata con non minore acume, finezza e passione.

Allievo, non a caso, di Migliorini e, più in generale, della scuola linguistica e filologica fiorentina, Fredi Chiappelli pone a fondamento del suo operare precisamente una chiave linguistica e filologica, talora anche in senso assai stretto e rigoroso, come nel saggio che appone sapienti postille a *cruces* testuali del *Convivio* (*Osservazioni sul testo del «Convivio»: "di" con funzione strumentale*) o in quello che indaga, in un'ampia diacronia, il significato morfologico e stilistico di alcune forme verbali (*Note sull'imperativo «tragico» italiano*). Ma per lo più il traguardo cui mira l'analisi è francamente più ambizioso, muovendo dalla speculazione delle microstrutture verbali per approdare alla definizione di macrostrutture architettoniche o narrative, o all'intuizione di quel «fantasma», di quell'«immagine subliminare» che sta al di là della forma letteraria: «l'immagine nella sua fase creativa, di apparenza alla fantasia del poeta; cioè quell'incognita interiore che si può intuire con un atto di sintesi dai dati espressivi analizzati nella loro struttura» (p. 273, n. 1) e che costituisce la verace pietra di paragone della funzionalità espressiva del dettato. E dalla caratteristica insistenza su sfumature sottili e vibrazioni capillari – che pure, all'intelligenza dell'interprete, allertata da fini sensori, rivelano late significanze –, ostile ad ogni «inutile freddezza nell'u-

tile filologia» (p. 234), scaturisce una lettura mai asettica, bensì eccitata e partecipe, tecnicamente fondata e nello stesso tempo emozionalmente accesa, che è la marca distintiva della stilistica cappelliana e che ne costituisce il più intrinseco pregio, riuscendo quasi sempre ad evitare che la cordiale estroversione e l'intimo fervore dell'analista minaccino di sopraffare le stimolazioni del testo al quale si applicano.

È per noi indimenticabile la lettura delle ottave della morte di Clorinda, quando la tenera femminilità della vergine guerriera sboccia alfine dalla sua «larva d'acciaio», dalla ferrea crisalide che l'aveva fino ad allora imprigionata (salvo qualche istantaneo bagliore): nel momento, ahimè, di una cruenta e mortale "deflorazione" per mano dell'ignaro Tancredi (*Fantasma e espressione nel Tasso*). E tornano prepotenti alla memoria le immagini – i «fantasmi» – di Olimpia abbandonata, con il suo trascolorare psicologico dal presagio alla certezza allo sgomento alla desolazione (*Sul linguaggio dell'Ariosto*); del «nuovo ludo» fra la pittoresca e proterva «decina» capeggiata da Barbariccia e l'astuto barattiere navarrese (*La normativa figurale e l'evoluzione episodica nel canto dei barattieri*), non meno che delle fantasmagoriche luminarie del Paradiso, quando, dissolta ormai la figura umana, l'immagine si sublima in pura luce, in sfolgorante geometria, in simbolo suggestivo (*La struttura figurativa del «Paradiso»*); o di Renzo che, spaesato nella grande città, s'imbatte incredulo – in tempo di nera carestia – nei tre pani, relitto di sconsigliati saccheggi, che saranno «il viatico del suo imminente precipitare» (*Un centro di smistamento nella struttura narrativa dei «Promessi Sposi»*); o della Lupa, «fantasma [...] costituito in una tensione fra un elemento di evocazione ferina ed un elemento di suggestione stregonico-leggendaria» (*Una lettura verghiana: «La Lupa»*). Fino – perché no – a quell'oscuro armigero Malfredo che, soggetto a una disagevole *corvée* di guardia, era sbottato in quel «Guaita, guaita male: non mangiai ma' mezo pane», registrato nella testimonianza di un processo del 1158: il più antico esempio volgare di «impertinenza premiata», secondo uno schema che tanta fortuna avrebbe avuto nella novella antica (*L'episodio di Travale e il «di-*

re onestamente villania» nella narrativa toscana dei primi secoli). Ed è un esempio felicissimo di come uno studio rigorosamente incentrato su temi tecnici (filologici, linguistici) possa avere godibilissimi sviluppi nella precisa intuizione di un ambiente, di una situazione, di un personaggio.

E di contro alle figure umane le ampie aperture di paese, dalla metafisica e realissima topografia di Malebolge, con il balenare dei dossi dei barattieri – a guisa di delfini – a galla del nero bulicame; al ciclo dell'acqua, che sintetizza, all'occhio "morale" di Leonardo, uno scenario elementare (*Osservazioni su alcuni testi di Leonardo*); ai "notturni" dei *Promessi Sposi* (quinte di «una poetica regione in cui il Manzoni cerca il suo simbolo di turbata energia, e donde scaturisce la sua più spontanea esaltazione drammatica e narrativa»), evocati con espressiva eccitazione: «Gli interni della cosiddetta "notte degli imbrogli" sono istoriati sul fondo anche scuro, ma più soave, illimitato e mosso di naturali parvenze, del chiaro di luna. Rapide e forti luci, come tanti spiragli, tagliano nel nero aloni di biacca cerea o dardi di cadmio; il barlume del rifugio dove Don Abbondio rumina il «Carneade!» (che simboleggia quasi il fioco baluginare della povera intelligenza in un'atra vacuità); il corridoio buio, in cui il segno sagittale sembra andare direttamente a toccare il palpito degli ansiosi [...]» (*I notturni di Manzoni*); all'immenso, assolato, polveroso, immobile panorama dei paesaggi siciliani di Verga (*Una lettura verghiana: «La roba»*).

È forse, il nostro, un approccio troppo impressionistico ed epidermico al testo: certo incapace di restituirne le valenze appunto più tecniche (che sarebbe in ogni caso impossibile consegnare, nella loro interezza, alla frugalità di questi pochi appunti). Ma crediamo che il Chiappelli non ce ne vorrà. È lecito anche a noi – crediamo –, fra «coloro che sentono di vivere il crepuscolo del mondo scritto» (p. 359), rendere anzitutto la traccia di un intenso piacere di lettura.

ROBERTO FEDI, *Cultura letteraria e società civile nell'Italia unita*, Pisa, Nistri-Lischi («Saggi di varia umanità», 26), 1984, 314 pp.[57]

Il volume che qui si presenta è un gran pasticcio. Anzi, un timballo (e Contini direbbe un cibreo). E cioè un gran piattone di portata, cui concorrono più minuti ingredienti, ma che acquista alla fine una sua sicura dignità e anzi una sua ragguardevole imponenza. Né, d'altra parte, la connotazione "minore" dei materiali può qualificarsi veramente tale se non per una vieta e angusta storiografia letteraria: precipitosa a discriminare ai margini del reame della poesia ogni manifestazione di cultura che non recasse dal principio il segno certo di un'aristocratica genesi intellettuale, di una intrinseca immunità da ogni sospetto di contaminazione dal mondo sublunare della prassi. Sono proprio questi «settori d'ombra», invece, questi quartieri di dubbia o nulla nobiltà, lontani per costituzione dal mitico eden di una letteratura "cosmica" per definizione, che il Fedi si prefigge di percorrere e di investigare. Con una precisa e polemica rivendicazione di metodo che aggiunge un sapore in più allo scritto; e con uno «scrupolo» che può ben dirsi «anche filologico» (e anzi, senz'altro, eminententente filologico, se deve preventivamente ricostruire i testi, approntare le edizioni, raccogliere gli sparsi documenti: con la perizia di chi la filologia l'ha praticata sul serio e su oggetti antichi e complicati.

Con queste interessanti premesse, il Fedi raccoglie sei saggi (in buona parte inediti, o consegnati alle periclitanti fortune di volumi miscellanei, o radicalmente rimeditati e rinnovati),

[57] «Esperienze letterarie», XIX, 1 (gennaio-marzo 1985), pp. 128-131.

assumendo a materia d'indagine un segmento cronologico che muove dalla metà dell'Ottocento per arrestarsi – programmaticamente – alla soglia significativa del 1911. Significativa perché molteplici indizi convergono a qualificarla davvero come «la fine del secolo, l'ultimo anno dell'Ottocento» (come già argomentava Cardarelli) e come il punto d'arrivo, se non altro, del faticoso e travagliato processo di costruzione nazionale (dopo la vampata eroica del Risorgimento), quando Nitti avrebbe incautamente e infaustamente esclamato, parodiando – è proprio il caso dirlo – padre Dante: «È finito il crudo inverno e già l'albero ha i fiori sulla cima». Ebbene, «questo libro si occupa», appunto, «di quel "crudo inverno" del primo cinquantennio unitario, alla cui sommità gli uomini del 1911 avrebbero colto il "fiore" ben poco allettante della guerra»: subito l'illusoria avventura coloniale della Libia; presto la devastazione irrimediabile del primo conflitto mondiale. Nell'arco teso e problematico di questo cinquantennio il Fedi segue «due diverse ipotesi anche generazionali»: da una parte lo scontro amaro dei protagonisti della lotta risorgimentale con la realtà deludente e meschina dell'Italia unita, dall'altra le contraddizioni di coloro che, giunti alla maturità a cose fatte, erano investiti dell'ingrato compito della costruzione. Fra le due ipotesi «una continuità non solo effettuale ma anche "mitologica" [...] che rinnovava continuamente antiche contraddizioni, ma che ritornava potente e corroborante ogni volta che si ponesse il problema di un nuovo passo avanti, o di una nuova battaglia».

Merito precipuo del Fedi e sicuro raggiungimento critico, perseguito fin dall'inizio con limpido programma, è stato quello di non voler «coniugare astrattamente o solo ideologicamente i termini della nostra questione, ma di ricercare "nei" testi (poetici o narrativi) le ragioni della storia; o, almeno, di riconoscere nell'atteggiamento degli scrittori o degli uomini di cultura, quale appare sulle pagine dei libri o nelle colonne dei giornali, tracce visibili del nesso fra attività intellettuale ed insorgenze sociali». Da qui, anzitutto, lo scrupolo filologico; da qui la lodevole saggezza di far camminare le idee sui piedi an-

ziché sulla testa (tentazione spesso irresistibile per la critica che ambisce a restituire uno spessore sociale e "politico" al segno letterario); da qui – ed è a mio parere uno degli aspetti più commendevoli del lavoro – l'acquisto di una ricca messe di informazioni, di dati, di fatti letterari e biografici, storici e documentari, finalmente inseriti in una circolazione ad alto livello.

È proprio la somma ragguardevole di tali acquisti che rende difficile dar conto al minuto dei singoli saggi (*La via del rifugio: Gherardo Nerucci novelliere "popolare"*; *Arcangelo Ghisleri dal primo al secondo «Preludio»*; *Il romanzo impossibile: De Amicis novelliere*; *Socialismo e letteratura.* I. *Il dibattito culturale fra Ottocento e Novecento*; *Socialismo e letteratura*. II. *L'«Avanti!» e la letteratura: il periodo romano*; *Storia e preistoria: Cardarelli e l'«Avanti!»*); non è difficile, tuttavia, indicare in quelli dedicati alla protocultura socialista nel suo insieme il nucleo più sodo e compatto e per molti riguardi stimolante della raccolta: anzitutto proprio dal versante della proposta di metodo, che, spacciati alla svelta pregiudizi fossili o atteggiamenti autocelebrativi di bandiera, indica in questo caso la priorità dell'indagine a vasto raggio – su quelle settoriali in precedenza quasi esclusivamente esperite –, riservando un'attenzione adeguata ai programmi e alle ideologie. A partire dagli anni Settanta, infatti, dal «Gazzettino rosa» di Cameroni al «Preludio» di Bissolati corre in primo luogo il progetto (o il sogno) di una nuova letteratura che sappia promuovere le potenzialità rivoluzionarie dell'esistente, sia un solido e mordente naturalismo di zecca zoliana o un più confuso ribellismo *bohémien*. Il centro è soprattutto Milano, ma con importanti attinenze nella Firenze positivista del Villari e della «Rassegna settimanale». Il fallimento sostanziale del progetto non deve indurre a disprezzarne i contenuti, già assai avanzati, e i meriti storici (primo fra i primi la scoperta di Zola) e la lucidità delle scelte (lo scarto risoluto della poesia, dopo le prime simpatie carducciane). Ma le pugnaci impostazioni cameroniane risultarono presto esautorate nei compromessi (e, alla radice, nell'«imbarazzo ideologico») dei Bissolati e dei Ghisleri, timorosi che una lettera-

tura strettamente di classe potesse costituire, più che un'arma, un impedimento o una limitazione nell'intravista marcia attraverso le istituzioni: «così confluiva la protesta realista nella soluzione desanctisiana». È l'approdo del «pre-socialismo letterario», a partire dal quale, escluso il radicalismo eversivo, «la mediazione riformista potrà recuperare una generosa funzione di propaganda sociale alla De Amicis, o accettare una lunga guerra di posizione con la marea montante degli interpreti più legalizzati della nascente borghesia imperialista, proponendo sulle prime ed inevitabilmente una alternativa quasi solo orientata alla difesa».

Che il campione della letteratura socialista, sullo scorcio del secolo, fosse proprio De Amicis, con la sua prudente miscela di nuovo e di vecchio e con la sua *silhouette* un po' nebbiosa, certamente in penombra in confronto ai barbagli corruschi dei vati nietzschiani o ai trionfi dei campioni dello spiritualismo, è segno certo del respiro non esaltante a cui avevano portato quei compromessi. Né contribuì a sollevarne granché il tono generale l'«andata al socialismo» di numerosi intellettuali di questi anni: per lo più instabile, ambigua e presto rovesciata. Questa specie di difesa rassegnata di fronte alla massiccia offensiva della cultura *fin de siècle* si accompagnava per altro alla fondazione e alla crescita organizzativa ed elettorale del Partito (seguite subito dalla nascita di «Critica sociale» e presto dell'«Avanti!», al quale è dedicata la seconda e più analitica parte del saggio) e ne rivelava l'incertezza dell'identità letteraria, meno controversa all'interno, ma certo più sbiadita di quella politica. E in questa fase l'indagine deve per forza occuparsi in prevalenza dell'antisocialismo trionfante nella cultura nazionale: più o meno dichiarato, più o meno consapevole; adottando a strumento di ricognizione prima il ciclo di interviste di Ojetti negli anni '94-95 e poi l'inchiesta del «Marzocco» del '97, con il supporto e la verifica di molteplici riferimenti esterni, naturalmente, a cominciare dalle propaggini del mito dannunziano della «Rinascita». A tanto contrasto i socialisti, se non opponevano semplicemente la convinzione hegeliana della morte dell'Arte al trionfo della Ragione, si

contentavano di coltivare l'ambigua dicotomia di una separatezza del fatto letterario dall'ideologia politica, cedendo spesso alla tentazione del non-intervento. «La linea che prevalse è quella di un eclettismo prudente negli indirizzi, e insieme di una utilizzazione del fatto letterario come veicolo di diffusione mediata, di un apostolato rivolto specialmente ai militanti». Ma, nella sostanza, alla fine non rimase che «l'ammissione del trapasso della letteratura ad altre mani»: «l'incontro auspicato negli anni '70 fra ideologia sociale e letteratura era quindi mancato: da allora – e il fatto ha, come si intuisce immediatamente, portata incalcolabile – fra le due parti in causa si sarebbe aperta una frattura non facilmente sanabile; e che in qualche misura si ripropone con drammaticità ancora oggi».

Le ambizioni accorciate del riformismo di primo Novecento non sapranno esprimere nient'altro che una «cauta disponibilità» agli orientamenti meno avversi della letteratura borghese, salvando, al massimo, le ragioni di un non esaltante e moderato buon senso e scegliendo con cura i bersagli polemici nelle proposte più goffe e dissennate (e perciò fragili) del fronte degli oppositori. La sensazione definitiva di una battaglia mancata e di un cedimento quasi sistematico deve essere tuttavia aperta a valutare le condizioni oggettive e le necessità storiche (che sconsigliavano l'irrigidimento per non condividere la fine infelice di positivisti e veristi), fino a sottolineare in quel tentativo di revisione ideologica il «sintomo di una non improvvisata consapevolezza, e forse di un ripensamento critico, con la susseguente ricerca di una praticabile alternativa».

La conclusione è forse discutibile, ma l'attendibilità del tracciato storico pare decisamente solida. Per di più la nostra sintesi fa torto, non dico all'ampiezza delle proposte critiche del volume (che abbiamo appena sfiorato), ma alla stessa complessità documentaria e riflessiva dell'unico saggio che abbiamo privilegiato in sede di esposizione e che è decisamente restio a farsi condensare in precipitose note. È questa, credo, la miglior lode che si possa tributare al libro del Fedi, scritto in

uno stile asciutto ed elastico, senza fiori e frasche: un reticolo saldamente ammagliato, precisamente conchiuso.

ANTONINO SOLE, *La lirica di Giovanni Guidiccioni*, Urbino, Edizioni Quattroventi («Quaderni di Studi Rinascimentali»), 1987, 80 pp.[58]

La fortuna ottocentesca della poesia di Giovanni Guidiccioni (che si legava quasi all'esclusivo apprezzamento dei suoi sonetti politici, sì da farne, con palese anacronismo, non solo il testimone commosso delle sventure d'Italia, ma addirittura il profeta di un patriottico risorgimento) ha lasciato il campo in epoca a noi più vicina a una più distratta o assopita attenzione. Coinvolto nel canone più accreditato della lirica del Cinquecento e allogato in un pacifico ruolo di dignitoso "minore", il nobile prelato lucchese è scivolato ai margini delle ricerche e delle critiche riflessioni. Di lui, insieme alla nota intensa di una «malinconica e ascetica stanchezza», già indicata da Berengo, Antonino Sole rivendica ora «il timbro equilibrato e discreto» di «una voce poetica ben individuata, il segno certo e inequivocabile di uno stile» (p. 9).

Ricondotte le sue istanze civili a più plausibili coordinate storico-culturali (nel suo ruolo di chierico-funzionario il Guidiccioni quasi mai si discosta dall'impostazione ideologica dell'alta gerarchia romana, attenuando nei componimenti poetici giudizi assai più duri espressi nell'epistolario), Antonino Sole ridimensiona il significato dei celebri sonetti composti dopo il sacco di Roma del 1527, indicando nella duplice attitudine «oratoria» e di «lamento» i limiti dell'opportunismo personale e dell'«amplificazione retorica» (p. 19).

Importanti ci sembrano le pagine dedicate a ricostruire la "poetica" dell'autore, che da una parte afferma con forza l'e-

[58] «Filologia e critica», XIII, 2 (maggio-agosto 1988), pp. 310-311.

semplarità del magisterio bembesco, dall'altra non sdegna di accogliere argomenti essenziali degli eclettici (massime di Giovan Francesco Pico), teorizzando la legittimità e anzi la superiorità di uno «stil misto», vivificato da un platonico *furor*. Determinante, infatti, nella poesia del Guidiccioni appare la lezione filosofica di Platone, la sola che può purgare la radice sensuale del petrarchismo, inducendolo a «intellettualizzarsi» e infine a «santificarsi». Questa «austerità e [...] severità di dottrina» (p. 31) non è, del resto, una conquista individuale, ma un'esigenza diffusa fra gli intellettuali degli anni '30-'40 più impegnati in un tentativo di rigenerazione morale della Chiesa e della società. Ciò che contraddistingue il lucchese è semmai la singolare coerenza: conquista difficile, pagata al prezzo di una costante tensione e di un doloroso conflitto. Da qui l'«ombra di malinconica stanchezza» che lo contraddistingue (p. 33).

Né tale "poetica" è un'astratta elaborazione teorica, ma permea di sé la produzione lirica, che si dispone nello schema canonico dell'amore terreno che – se pur casto e spirituale – porta inevitabilmente alla delusione, al pentimento, alla totale conversione a Dio. Il canone, per altro, non è passivamente e pigramente accolto dal Guidiccioni, che anzi accentua e approfondisce la problematica filosofica da esso implicata, accostandosi a soluzioni che fanno pensare «piuttosto allo Stil Nuovo che non al Petrarca» (p. 35). Dei motivi tematici e formali connessi a questo ideale *itinerarium mentis in Deum* (che prevede il superamento non solo dell'amore terrestre, ma anche di tutti gli altri appetiti mondani), oltre che di motivi secondari ed eccentrici, Antonino Sole compie un'analisi attenta e intelligente. In particolare ci sembra centrato il richiamo alla giuntina di rime antiche del 1527, propagatrice di temi e di forme stilnoviste, coerenti e sinergetiche con il generale impianto neoplatonico. Proprio la contaminazione di moduli petrarcheschi e di moduli stilnovisti rende ragione dello «stil misto». E assai valida ci sembra la definizione della poesia guidiccioniana in «equilibrio fra gravità e dolcezza, più pendente verso quest'ultima», lasciando scorgere «il segno della lezione

del Bembo» (p. 55) e «un sottile e raffinato edonismo che a tratti deborda verso esiti di più ambigua voluttà»: «il senso rinascimentale dell'arte e del bello spiritualizzato e teso al divino, secondo un neoplatonismo inteso a conciliare cielo e terra, si complica cioè (sia pure con "giudicio") di intarsi raffinati e di teneri languori un po' malinconici, di cifra manieristica» (p. 56).

Una diversa temperie morale e stilistica rivelano invece le rime di pentimento, soprattutto dove l'autore denuncia con amarezza la «servitù» della «corte»: lui, cittadino di una libera repubblica, che nell'eloquente *Orazione ai nobili di Lucca* additava in Venezia «la forma vivente» di un ideale modello di vivere politico e sociale (p. 59). Del resto le rime di pentimento in genere sono il veicolo privilegiato di ogni sofferta «insoddisfazione esistenziale» e non solo la meccanica ripetizione di uno statuto del «codice petrarchistico-bembesco» (p. 60): vibra in esse «l'espressione sincera del suo ideale di purezza e dignità religiosa, trascurato ma non spento nella pratica di uomo pubblico» (p. 63). Anche se poi, di fronte al pragmatismo indispensabile a chi non voglia segregarsi dalla realtà storica, quella incontaminata purezza platonica finisce per acquistare in prevalenza una funzione privata, rasserenante, consolatoria, in una condizione di vita essenzialmente alienata e in una tensione fra la «norma» e lo «scarto» che ad Antonino Sole appare schiettamente «manieristica» (p. 72).

ANTONIO CORSARO, *Il poeta e l'eretico. Francesco Berni e il "Dialogo contra i poeti"*, Firenze, Le Lettere («La Nuova Meridiana», IV), 1989, X-90 pp.[59]

È un libretto piccolo e grazioso, di linda e gentile apparenza, fortunatamente provvisto – nella sua pur semplice ed austera confezione – di quella proprietà e finitezza tipografica che spesso si desidera invano dalle stampe di critica letteraria, votate quasi sempre alla pratica spicciativa di un ferreo contenimento dei costi e di un disinvolto rastrellamento del pubblico denaro.

Ho detto «critica letteraria», ma forse per pochi volumi come per questo la definizione risulta inappropriata, a tal segno l'autore è immune da quell'altezzoso quanto inane atteggiamento di giudice supremo, custode di valori cosmici ed eterni, che sembra competere per tradizione all'esercizio del critico/esteta. Più giustificata dall'intima natura del saggio sembrerebbe l'ascrizione a una più umile ed operosa categoria di ermeneutica letteraria, che (per fortuna) non ambisce in alcun modo ad erogare condanne o consacrazioni, ma più semplicemente si propone di interpretare un testo, di spiegarne le motivazioni profonde (ma spesso e opportunamente anche la superficie letterale), di districarne le plurime relazioni con un contesto sociale e culturale, oltre che con la vicenda intellettuale e morale dell'autore. Né forse era possibile un approccio diverso allo scritto che costituisce il centro dell'indagine: quel *Dialogo contra i poeti* del Berni che fu spacciato un tempo – e sbrigativamente – per la bizzarra enunciazione di una "poetica" delle «bagattelle» (misura congeniale di una poesia inte-

[59] «Filologia e critica», XVI, 2 (maggio-agosto 1991), pp. 283-291.

gralmente improntata alla futilità e all'evasione), ma che gli studi più recenti hanno restituito alla sua vera dimensione di opera difficile e complessa, di documento significativo di un dibattito serio e appassionato. Né forse si poteva dare all'impresa interprete più idoneo di Antonio Corsaro, che, dopo essersi esercitato con passione e con profitto su un moralista di gran razza come l'Ariosto delle *Satire*, era passato attraverso l'approfondimento dell'opera bifronte di Ercole Bentivoglio, poeta ariostesco e bernesco (ariostesco e bernesco non per la disinvolta versatilità a giostrare su due tastiere separate, ma per la radicale compromissione dei due generi e dei due stili), e giungeva alla prova del *Dialogo* maturo di esperienze ed armato di strumenti. Alla ricerca, forse, di uno spontaneo ampliamento di territorio che valesse per imprescindibile supplemento e necessaria chiarificazione dell'indagine.

Il progetto iniziale prevedeva una «riflessione» sul «cosiddetto antipetrarchismo» del Berni, fondata su una rilettura ravvicinata del *Dialogo* (così nella *Premessa*, a p. IX). Ma rileggere proficuamente il *Dialogo* non si poteva senza decifrarne puntualmente la scrittura, senza allestire preventivamente «una sorta di commentario» che illuminasse i «sensi letterali del testo», «in attesa di una moderna edizione annotata che prima o poi dovrà sostituire quella di Ezio Chiorboli, ancora valida dal punto di vista testuale ma purtroppo priva di corredo esegetico» (*ibid*.). Di quesito in quesito, l'opera è cresciuta si può dire da sé, «fino a comprendere percorsi di ricerca più articolati», non per pedantesco e dispersivo indugio su glosse marginali, ma per l'integrato coinvolgimento di «una serie di questioni che in ultimo toccheranno le ragioni stesse della [...] poesia» berniana (*ibid*.).

La partenza del ragionamento è offerta dalla «stranezza» di un opuscolo polemico, stampato anonimo a Roma nel 1526 (il Corsaro ne data la composizione all'autunno/inverno fra il '25 e il '26: p. 60, n. 3), che aggredisce animosamente la poesia contemporanea, proprio «in un periodo in cui le apparenze della cultura romana si mostrano quanto mai serenamente disposte verso le grandi gestazioni della poesia di curia» (p. 2).

Escluso che si tratti di operazione dissennata ed estemporanea, precisato che la poesia dalla quale il Berni prende le distanze (votandosi a "spoetarsi") è quella dei suoi giovanili versi latini, definita la distinzione fondamentale fra la poesia "seria" e le «baie» burlesche (la prima, «categoria essenzialmente retorico-formale» [p. 5], dominata dall'ambizione al successo e dalla petulante richiesta di compensi; le seconde ridotte piuttosto a «sfogo personale e semi-privato», p. 7), il bersaglio polemico del Berni è individuato non in una generica nozione «dell'oggetto "poesia"», bensì in «un aspetto particolare di quell'oggetto, collegabile a momenti e a gruppi di individui ben circoscritti per tipologia e collocazione»: «è poesia seria», «è poesia latina», è dislocata «in un contesto socioculturale ben vicino a quello di chi scrive» (p. 13). La precisa identificazione anagrafica dei numerosi riferimenti personali (anche se su qualcuno si potrebbe discutere) consente di ravvisare nella Roma accademica – dai discepoli di Pomponio Leto ai nuovi adepti dell'Accademia Coriciana – l'idolo polemico cui è votata l'aggressività verbale del *Dialogo*, fatti salvi i pochi "giusti" preservati dalla collera divina nell'auspicabile conflagrazione della città maledetta. In tal modo «il *Dialogo* traduce una serie di tensioni negative verso la cultura umanistica di curia con un significativo anticipo rispetto alla data tradizionalmente proposta, quella del Sacco, dopo la quale tali istanze saranno accolte con organicità. Ben al di là di singoli motivi di polemica letteraria e formale, si colloca come esempio precoce di un ripensamento complessivo sui rapporti fra umanesimo classicista e cultura: attraverso la negazione dell'elemento retorico e pagano della poesia, e con il parallelo approfondimento della sostanza morale e confessionale dell'agire intellettuale» (pp. 20-21).

Sottoposta al vaglio severo del Decalogo, la poesia degli umanisti non può occultare la sua pregiudizievole empietà, la sua sostanza fittizia, la sua indegna intenzione adulatoria. Il «rinnovato sentimento della cultura cristiana» (p. 25) che il Berni esprime nel *Dialogo* e che non può più appagarsi nell'ideologia dell'*otium* classico ed umanistico, ma reclama nelle

lettere un «conforto alla vocazione attiva dell'uomo nelle cose del mondo» (p. 29), è collegato da Corsaro all'influenza di Giovan Matteo Giberti, datario pontificio e vescovo di Verona, al cui servizio lo scrittore si era condotto – significativamente – nel 1524. Forte tempra di riformatore, potentissimo in curia, esponente di punta di quel cenacolo di "spirituali" che si raccoglieva in Roma attorno all'Oratorio del Divino Amore, il Giberti nutriva un «alto concetto della funzione ideologica della letteratura» (p. 29), un concetto che imponeva alla pur necessaria «dottrina» il complemento irrinunciabile di una specchiata «bontà della vita»: dottrina e bontà che non a caso ritornavano nella serrata inquisizione della sesta satira dell'Ariosto e che costituiscono il cardine orientativo della beffarda e crudele denuncia del *Dialogo*. «È Giberti, in sostanza, l'ispiratore di alcuni fra gli elementi più originali del lavoro del Berni» (p. 30), forse attraverso la mediazione – o almeno con l'apporto – di Giovan Battista Sanga, principale interlocutore della finzione dialogica ed «elemento influente di una fronda ideologicamente inquieta», «ma nello stesso tempo [...] complessa personificazione della duplice tensione della prosa: curiale ed eversiva, accademica quanto a riferimenti e vitalità, rivoluzionaria quanto a istanze profonde» (p. 32).

Fin qui l'argomentare di Corsaro non può che riscuotere, nella sostanza, il nostro consenso, fatta eccezione, forse, per un eccesso di semplicità attribuito alla cultura romana nel passaggio dal primo al secondo dei papati medicei. In realtà la politica culturale di Clemente VII non può essere ricalcata su quella di Leone X, e non solo per il ripudio da parte del primo della sconsiderata prodigalità del secondo (lamentata pietosamente dal coro dei parassiti medicei). Così come uno «stile clementino» anteriore al Sacco (irriducibile a uno stile leonino) è stato riconosciuto con chiarezza dalla storia delle arti figurative, altrettanto ci dobbiamo avviare a compiere in campo letterario. È vero che i segnali non sono sempre limpidi né univoci (la stessa ristrettezza di campo offerta dal primo periodo del pontificato di Clemente, 1524-1527, ostacola la selezione

delle costanti dal magma delle variabili), ma quei segnali esistono e non si possono trascurare.

Qualche lecito dubbio mi pare che si possa nutrire anche sulle pagine che seguono e che, dopo aver giustamente escluso l'antipetrarchismo (o meglio l'antibembismo) dai motivi del *Dialogo*, rinviano «i veri e propri strali antipetrarchisti del Berni [...] tutti a dopo il 1530» (p. 33) e ravvisano nei versi berniani posteriori al 1524 («tutti ispirati o almeno condizionati dalla dataria», p. 37) «un progetto sostanzialmente chiaro di fiancheggiamento culturale ai programmi del Giberti» (p. 34).

Circa la polemica contro il petrarchismo pilotato dal Bembo, io non escluderei il sonetto *Né navi né cavalli*, dei primi mesi del 1527 (che per Corsaro «niente ha a che fare con una organica polemica antipetrarchistica», p. 33); ma è chiaro che la questione si decide sul sonetto *Chiome d'argento fino*, che Silvia Longhi a suo tempo datò (con l'approvazione di Corsaro) a dopo il 1530, per il solo fatto che il testo mostra affinità di lezione con le *Rime* del Bembo pubblicate appunto nel 1530. Ma si sa bene che le *Rime* del Bembo circolavano (dilagavano) manoscritte con largo anticipo sulla data fatidica della *princeps*; l'argomento sarebbe valido se si dimostrasse che le lezioni implicate sono comparse per la prima volta nella stampa del 1530. E che l'argomento sia debole lo dimostra proprio il sonetto *Né navi né cavalli*, che per le stesse ragioni dateremmo *post* 1530, se non ci soccorressero documenti esterni che rinviano al 1527. In realtà non possediamo elementi seri di datazione; se mai, proprio l'esistenza del sonetto *Né navi né cavalli* impone di ammettere una qualche pratica di parodismo bembesco prima del Sacco, qualunque ne fosse l'intenzione e si trattasse o no di un esempio isolato (ma c'era pur stata nel '23 la parodia castiglionesca del sonetto *Divizio mio*).

Circa il «fiancheggiamento» dei programmi gibertini nei versi posteriori al '24, il «progetto» del Berni appare a me un po' meno «chiaro» e lineare. Andiamo pure in ordine e attacchiamoci *in primis* alla *Barba di Domenico d'Ancona* (1524): l'occasione non è dubbia ed è certamente connessa con la severa disciplina del Datario (nemico delle poco ecclesiastiche barbe);

ma che nel sonetto si esprima approvazione a quel rigorismo disciplinare io non riesco a capacitarmene. Quando persino il Sanga dichiarava la sua renitenza e il suo dispetto (si veda il nostro comune patriarca Virgili, p. 99), il Berni sembrava non prendere sul serio le disposizioni del "padrone": che è forse il modo peggiore di "fiancheggiare" un'iniziativa. Che cosa *Ser Cecco* e la *Mula dell'Alcionio* avessero a che fare con i programmi del Giberti, io non lo so. Chi lo sa, lo dica.

E veniamo al sonetto *Può far il ciel però, papa Chimenti*, del quale persino l'*incipit* denuncia la matrice pasquinesca (vd. l'incipitario delle *Pasquinate romane del Cinquecento*, a cura di V. Marucci, A. Marzo e A. Romano, Roma, Salerno Editrice, 1983) e dunque contestativa. Oggetto di derisione è la Lega Santa (o Lega di Cognac), stipulata nel 1526 dal papa con i Francesi e con i Veneziani per contrastare la potenza di Carlo V ed espellere gli Spagnoli dall'Italia. Quell'alleanza era il cardine della "politica estera" nei disegni del Giberti: il Berni se ne fa beffe, vaticinando la rovina di Roma. C'è però una postilla nel *Secondo libro delle opere burlesche*, pubblicato dai Giunti nel 1555, che fa intendere come fosse stato il Giberti medesimo a commissionare al suo segretario il sonetto e, «spiccatolo da Pasquino senza che altri lo vedesse», si precipitasse da Sua Santità per dimostrargli, prove alla mano, l'esistenza di una proterva opposizione interna e infiammarlo ancor più alla politica della Lega. A me sembra un po' tortuoso; forse troppo tortuoso per essere verisimile. Anche perché chi si fosse affannato a dimostrare una cosa del genere sarebbe stato immediatamente preso per un mentecatto, quando in città era stanziata una florida "nazione" tedesca, prosperava una nutrita "nazione" spagnola, vigoreggiava un partito filoimperiale tutt'altro che clandestino, con non pochi cardinali, apertamente ostili al papa, che risiedevano in palazzi fortificati e mantenevano alle loro dipendenze manipoli armati (cause non ultime della scarsa resistenza che incontrarono i lanzichenecchi il 6 giugno 1527). Io sono invogliato a credere che i Giunti si siano confezionati ad arte la storiella come misura precauzionale per stornare i fulmini del potere da una poesia che non esitava a

qualificare un papa (e un papa Medici) degli epiteti di «castrone» e di «balordo»: epiteti che era ormai (in piena età tridentina) poco salubre pronunciare.

Infine il sonetto *Né navi né cavalli o schiere armate*, dei primi mesi del 1527. Io spero che l'amico Corsaro non vorrà mettermi nella schiera dei reprobi che non riescono ad affrancarsi dai «pregiudizi di sempre in merito alla relazione del poeta col datario» (p. 36), dei quali ho cercato sempre di purgarmi. Eppure io mi ostino a vedere nel sonetto un segno di dissenso e di dissociazione dalla politica del Giberti. Il nocciolo della questione sta nella seconda quartina («S'è speso tanto ch'è una pietate, / e spenderassi e spendesi sovente: / mi par ch'abbiamo un desiderio ardente / di parer pazzi alla futura etate»), che per Corsaro «deve essere letta come una lamentela autocritica, stimolata dallo stesso Giberti, il quale si trovava, alla vigilia della catastrofe, di fronte al fallimento economico e militare e timoroso per un drammatico futuro» (*ibid.*).

Cerchiamo di fare il punto. Se la datazione di cui disponiamo è attendibile, l'orda dei lanzichenecchi di Frundsberg, rafforzata dalle milizie del Connestabile di Borbone, è in marcia verso sud senza incontrare resistenza. L'esercito della Lega (che sta divorando l'erario pontificio), nonostante che sia superiore di uomini e di mezzi, si mantiene a rispettosa distanza, mentre il duca d'Urbino, generale in capo, invoca alacremente rinforzi. Dal Napoletano gli Spagnoli e i Colonnesi minacciano il confine meridionale dello Stato Pontificio, aprendo un nuovo fronte; ma affrontati da un esercito regolare volgono in fuga. Anziché approfittare del successo, il papa si affretta a stipulare un armistizio con il luogotenente imperiale e smobilita l'esercito del fronte sud e tutte le milizie che si trovano in Roma, ad eccezione della sua guardia personale. Del resto, le casse dello Stato sono vuote, l'erario è carico di debiti, le possibilità di trovare nuovi finanziamenti sembrano irrisorie (il papa si risolverà a mettere in vendita cappelli cardinalizi quando il denaro non servirà più, con i lanzichenecchi alle porte di Roma). Clemente VII, deluso dall'inerzia interessata degli alleati, sfiduciato nella riuscita di un'impresa che appare

sempre più chimerica, oppresso dalle spese enormi della guerra (che gravano su un bilancio che già il cugino Leone X aveva lasciato in condizioni disastrose), si consegna inerme a un'orda barbarica che dello stipulato armistizio non vuol nemmeno sentir parlare. Nei mesi che precedono il Sacco è il papa, non il Giberti, che è ossessionato dalle spese (il Giberti, al contrario, reclamò fino all'ultimo risoluzioni estreme, pronto a giocare il tutto per tutto, disperato per l'inettitudine con cui si scontrava). Il papa e, naturalmente, i contribuenti, vessati da imposizioni sempre più esose. È superfluo aggiungere che in quel momento Firenze è a tributo quanto e più di Roma, per la concentrazione del potere reale nelle mani della stessa persona (il papa Medici). Il Berni, che già nel sonetto *Può far il ciel* si era fatto interprete del disappunto degli uomini d'affari fiorentini, rovinati dalla guerra (mentre venivano sottoposti a un carico fiscale esorbitante, nello stesso tempo le operazioni militari impedivano i traffici mercantili e devastavano le regioni attraversate dagli eserciti), ripete adesso – a mio avviso – la medesima sfiducia e il medesimo scontento: di lui stesso, perché no, "piccolo-borghese" fiorentino e contribuente, colpito anche nei suoi interessi economici. E allora il «giustamente» del v. 2 e quanto segue sarà detto con ironia amara: non basta concepire un grande disegno politico che obbedisca alle ragioni di un'astratta giustizia; si è «pazzi» ugualmente, se non ci si rende conto della sua pratica inattuabilità; e si è «pazzi» a gettare i propri figli nelle fauci del Moloch della guerra, che divorerà presto quegli stessi che lo hanno alimentato.

Questo per far "quadrare" fino in fondo i versi dei Berni; ma io sono convinto che la poesia bernesca non "quadri" mai fino in fondo, che in essa sopravvivano sempre margini di contraddizione e di estemporaneità, riserve ineliminabili di "burla", di gioco gratuito o dispettoso, che non si possono costringere nei meccanismi indiscreti di un troppo geometrico teorema morale. Non si può negare l'impegno appassionato e profondo che il Berni si assume accettando il servizio col Giberti e che Corsaro ha così bene ricostruito; ma non si possono

negare nemmeno le frizioni e i conflitti, le resistenze e le ambiguità, che entro quell'impegno permanevano e che porteranno negli anni trenta alla crisi e alla rottura.

Resta da dire del sonetto *Contra Pietro Aretino*, nel quale la difesa del Giberti e del suo *team* è furibonda, senza risparmi e senza riserve. Ma è certo ormai che siamo all'indomani del Sacco, e per chi ha visto con i suoi occhi le stragi e gli orrori, non hanno più senso personali divergenze e dispetti: non si può che far quadrato contro la malvagità e la barbarie che incombe. Ora persino il papa, il «papa castron, papa balordo» del sonetto *Può far il ciel*, ritorna aureolato – nel martirio, si direbbe – di un'autorità suprema e intoccabile («Il papa è papa, e tu se' un furfante [...]»).

Non si può che plaudire, invece, al paragrafo successivo del volume, che sviluppa i temi dell'"erasmismo" bernesco, finora accennati per ipotesi appena o per metafora. Corsaro tratteggia bene le occasioni d'incontro e di assimilazione, indicando – com'è naturale – nel *Ciceronianus* del 1528 il culmine della polemica di Erasmo contro l'umanesimo curiale, ma recuperando soprattutto le tappe anteriori, il «lungo periodo di schermaglie personali e teoriche» (p. 41), lungo il quale, fin dai primissimi anni venti, quella polemica era montata, irradiandosi in una fittissima rete di corrispondenze epistolari e suscitando i primi ostili risentimenti nell'accademia romana, ma anche risposte attente e positive nel cenacolo gibertino. Attraverso la mediazione del Giberti e dei suoi fedeli, «ciò che Erasmo comunica a Berni è [...] la chiara motivazione dell'inquietudine di fronte a una poesia cristiana che si fa contenitore di motivi pagani, offendendo la verità e lo spirito autentico dell'esperienza religiosa» (pp. 42-43). La «coincidenza» che accomuna l'«eretico» e il «poeta» contro la cultura dominante in curia è proprio «un disaccordo di fondo in merito alle funzioni primarie della letteratura» (p. 43), un disaccordo che esclude perentoriamente ogni impura commistione di sacro e di profano, di classico (pagano) e di cristiano. Resta tuttavia, fra Erasmo e Berni, una «basilare divergenza», che qualifica il *Dialogo contra i poeti* in una prospettiva di stretta «ortodossia

romana» (p. 45). Anzi, è proprio la ripetuta «attestazione di ortodossia intransigente», «l'insorgere di una coscienza ligia ed ossequiente», che permette di muovere dall'interno «un aperto atto di dissenso verso l'intera politica culturale della generazione» (pp. 45-46).

Qualche dubbio, di nuovo, debbo riservare alle considerazioni svolte nelle pagine conclusive del volume, a cominciare dall'esegesi della citazione di p. 47 («a sua requisitione» vuol dire 'per causa sua', non 'qualora venga sequestrato': *requisire, requisizione* – a norma del Tommaseo-Bellini – non sono neppure attestati in antico nel significato odierno) e dalla datazione del sonetto *Godete, preti* (che per me resta indatabile).

Ma l'importante è altrove. Anzitutto: «il periodo Veronese del Berni rivela un sostanziale coinvolgimento nel clima riformatore del suo ambiente di lavoro. Del gruppetto di rime ascrivibili agli anni dopo il 1527, i temi sono per lo più connessi con gli aspetti militanti della riforma gibertina» (p. 48). Ma si facciano davvero i conti con mente sgombra e al tirar delle somme non si potrà non constatare che l'incidenza dei temi per così dire "gibertini" (nelle poesie e nelle lettere) resta in conclusione minoritaria, non solo rispetto all'addizione totale di ciò che alla categoria del "gibertinismo" non si lascia in alcun modo ridurre, ma forse addirittura rispetto ai testi che esprimono insofferenza e scontento per la «suggezione» al vescovo veronese. Mancano, piuttosto, al bilancio (così come manca l'intervento nella polemica Bembo-Brocardo del 1531: tutt'altro che pacificatore come lo immaginò il Virgili) i proemi dell'*Innamorato* rifatto: capitolo controverso ma ineludibile.

Io propendo a ipotizzare due fasi del periodo veronese: un biennio (o triennio) iniziale, dominato dalla scelta di seguire il "padrone" (giustificata con esplicite ragioni d'ordine morale e religiose: «son tornato a Verona per stare appresso ad uno uomo da bene e provare se gli essempli suoi mi possono far qualche giovamento»: lettera alla duchessa di Camerino del 10 ottobre 1528) e dalla militanza evangelica che ne consegue; e un biennio (o un triennio) conclusivo, nel quale sempre più montano i dissensi e si acuiscono i contrasti, sino alla fuga

da Verona. Nel valutare le complesse motivazioni che portarono alla rottura «bisognera distinguere – a giudizio di Corsaro – fra una indiscutibile diversità di carattere e, per così dire, di complessione umana, ed un'altrettanto evidente disponibilità in materia di ammaestramento intellettuale» (p. 50), che il Berni continuerà ad esprimere fino ai suoi ultimi giorni. Ma il tentativo, prima, con gli abati Cornaro, e il confortevole accasamento, poi, con il cardinale Ippolito de' Medici non segnalano soltanto il desiderio di sbloccare una convivenza tormentata da una insuperabile inconciliabilità di carattere, bensì soprattutto l'opzione per uno stile di vita che in entrambi i casi risulta lontanissimo dal rigore ascetico veronese. La magnificenza sfrontata del giovanissimo Ippolito, le sue laicissime ambizioni, il suo splendido treno di gaudente contraddicono alla radice quella esigente disciplina di vita che era aspetto essenziale della riforma gibertina: scegliendo il cardinale, il Berni non si procurava un più amabile "padrone" (farà presto a scaricarsene), piuttosto si emancipava da quelle opprimenti costrizioni disciplinari contro le quali tante volte aveva protestato e che non erano un portato contingente del «carattere» del vescovo di Verona, bensì un capitolo primario del suo programma ecclesiale. E scegliendo il cardinale il Berni sceglieva Roma (magari come tappa di avvicinamento a Firenze), ripudiando un altro punto qualificante del progetto gibertino: quello della riforma *in membris*, del rinnovamento della Chiesa che deve partire dalla periferia per progredire fino a conquistarne il capo. E sceglieva la strada della facile e redditizia accumulazione dei benefici ecclesiastici, non vincolata al diretto espletamento delle funzioni connesse (come reclamava il Giberti).

Era dunque un'apostasia totale? un ritorno alla licenza epicurea della "famiglia" del Bibbiena e della Roma leonina? Sicuramente no. La conversione del Berni, nella sua più profonda sostanza morale e pur con tutte le sue debolezze ed ambiguità, restava irreversibile. Ma è anche certo che il Berni non si riconosceva più nel programma del Giberti e dunque, pur continuando a manifestare vivo attaccamento alla persona del

vescovo, determinava di seguire un'altra strada, che la morte precoce non gli ha consentito, purtroppo, di chiarire.

E allora non ci convincerà la proposta di un Berni «protagonista di un unico percorso» che porta «dal *Dialogo* agli ultimi scritti» (p. 51); né ci convincerà «l'atteggiamento "erasmiano"» ravvisato nei capitoli della *Peste*: «forse il punto di maggiore convergenza fra impianto paradossale e meditazione trasgressiva», dove, «accanto a un evangelismo ormai palese, emerge il sistematico richiamo ad una beatitudine naturale, significativamente analoga alla erasmiana felicità cristiana della intelligenza e del buon senso» (*ibid*.). Dai due capitoli (e massime dal secondo) non mi sembra affatto che emerga il concetto di una «beatitudine naturale» contrapposta a una civiltà corrotta. Anzi, tutt'altro: il sospetto di una natura contraddittoria, incomprensibile e irriducibile a misura di ragione, perché mai sazia di «far pazzie», perché capricciosamente partecipe di principi opposti, tanto che «par benigna ad un tratto e crudele» (n 51). E la rettifica immediata, ossequiosa e ortodossa, è la beffa più crudele (II 52-54):

> Par, dico, a qualche pecora smarrita:
> vedi ben tu che da lei non si cava
> altro che ben, perch'è bontà infinita.

La partita dei capitoli paradossali berneschi non può essere "erasmiana" perché gioco eversivo, sì, beffardo degli insipienti statuti umani, sulla traccia (anche) di Erasmo, ma anche gioco scettico e deluso, che non ha proposte consolatorie né progetti risolutivi da somministrare alle sue irridenti negazioni.

Poesia della negazione, dunque, poesia negativa, che non si accontenta di dire *parole* ed è incapace di dire *cose*, e finisce coerentemente col negare se stessa: «Non ho fatto mai alli dì miei cosa buona [...]» (lettera a Luigi Priuli, 1534). Non per caso la fortuna del Berni presso i contemporanei è essenzialmente legata al successo dei più innocui e meno inquietanti capitoli di lode equivoca, mentre il modello dei capitoli paradossali sarà quasi lasciato cadere: una società letteraria non poteva

accamparsi stabilmente (come aveva finito col fare il Berni) sulle sponde del sistema del dubbio.

Infine le “stanze vergeriane”, cioè quel manipoletto di 18 ottave che furono pubblicate da Pier Paolo Vergerio il Giovane – si dice a Basilea, nel suo esilio oltremontano, nel 1554 o 1555 – a integrazione di un *Orlando innamorato* che si denunciava guasto e diminuito proprio delle parti che ne rivelavano il vero intendimento: la professione e la propagazione della fede riformata. L’autenticità delle stanze integrative, perentoriamente negata dal Virgili, è stata di recente dibattuta con opinioni contrastanti. Corsaro si pronuncia per la loro integrale autenticità (se non leggo male). Ma allora bisognerà che si spieghi come si concilia, nella linea di un «unico percorso», l’«ortodossia intransigente» che si proclama nel *Dialogo* e non equivoche affermazioni, palesemente ereticali, che si riscontrano nelle stanze vergeriane (XIII-XIV: ed. Milano, Sonzogno, 1877, p. 29):

> O Cristiani con gli animi di Ebrei,
> poi che avete per capo un uom mortale,
> primo inventor de’ nuovi Farisei;
> deh spiegate l’eterne e veloci ale
> a quel tempio stellato, u’ l’Agnus Dei
> è pontefice eterno ed immortale,
> che sol dona, col sangue puro e mondo,
> l’indulgenza plenaria al cieco mondo.
>
> E quel gambaro cotto ha pur ardire
> in cappella, dinanzi a quel merlone,
> quell’Anticristo, il dì di festa dire:
> tu sei del nostro mar vela e temone;
> che più presto da noi dovrebbe udire:
> tu sei il Dio de la destruzione,
> padre di tante vane ipocrisie,
> di tanti abiti strani ed eresie.

Resterebbe da dire di un presunto «trascorso platonismo» del Berni (pp. 54 sgg.), ma mi rendo conto di aver scritto già

troppo e avverto (con contrizione) la necessità di non abusare oltre della pazienza del lettore. Non posso congedarmi, tuttavia, senza aver rettificato l'impressione negativa che le divergenze appena espresse possono ingenerare. Il mio giudizio sul volume resta largamente positivo: l'affabilità e la modestia di Corsaro garantiscono che si possa civilmente discutere con lui e dissentire dalle sue opinioni. Soluzioni definitive, del resto, non ci sono per nessuno.

Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale, Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di Cesare Bozzetti, Pietro Gibellini, Ennio Sandal, Firenze, Olschki («Biblioteca dell'"Archivum Romanicum"», s. I, vol. 211), 1989, 448 pp.[60]

Il convegno di studi che si tenne tra Brescia e Correggio nei giorni 17-18-19 ottobre 1985, ricorrendo il quinto centenario della nascita della poetessa bresciana Veronica Gambara (1485-1550), si arricchiva di importanti iniziative collaterali: una mostra bibliografica (ospitata nella chiesetta di San Zenone all'Arco) che, curata principalmente da Andrea Comboni in collaborazione con Ennio Sandal, «presentava una scelta significativa di stampe possedute dalla [Biblioteca] Queriniana e concernenti l'opera di Veronica Gambara e il contesto culturale in cui si situa» (p. 7); un *recital* teatrale a Brescia in collaborazione col Centro Teatrale Bresciano e tre concerti di musica rinascimentale, rispettivamente a Brescia, Pralboino e Correggio; infine la ristampa anastatica, per iniziativa del Comune, di quelle *Rime di diversi eccellenti autori bresciani*, pubblicate a cura di Girolamo Ruscelli, Venezia, Plinio Pietrasanta, 1553, che contengono la «più cospicua raccolta cinquecentesca di poesie della Gambara» (completano il volume le *Rime di M. Domenico Mantova, gentilluomo bresciano*, che di norma alla silloge ruscelliana, con identiche indicazioni tipografiche, vanno unite).

Gli *Atti* che adesso si pubblicano sono purtroppo privi degli interventi di Cesare Bozzetti (*Introduzione al Convegno*), Amedeo Quondam (*Genere lirico e tipografia nel '500*) e Angelo

[60] «Studi italiani», I, 2 (luglio-dicembre 1989), pp. 227-231.

Stella (*Questioni di lingua in provincia*), i cui testi non sono pervenuti alla redazione.

Il volume si apre con una *Notizia* (pp. 5-8) che espone lo svolgimento dei lavori e l'attuazione delle iniziative collaterali, e con un'*Idea del Convegno*, firmata da PIETRO GIBELLINI (pp. 9-11), che illustra le motivazioni del convegno, sollecitato dalla ricorrenza semimillenaria, ma non sacrificato a «vani riti celebrativi», bensì votato a «parole laboriose» (p. 11) e in special modo alla comunicazione dei risultati di ricerche pluridecennali che sulla lirica cinquecentesca si svolgono nell'ateneo pavese (e altrove), coll'impegno precipuo di rischiarare «una zona ancora ombreggiata della nostra vicenda letteraria» (p. 10).

Per diritto di chiara fama l'esordio compete a CARLO DIONISOTTI, che dedica il suo intervento a *Elia Capriolo e Veronica Gambara* (pp. 13-21): autore, il primo, di una *Chronica de rebus Brixianorum* e personaggio di spicco della cultura bresciana tra Quattro e Cinquecento. È una dotta e garbata escursione fra storia civile e cronaca letteraria, che non manca – come al solito – di fornire importanti indicazioni di metodo, oltre che acute precisazioni di merito.

Il contributo successivo, di GIORGIO DILEMMI, *«Ne videatur strepere anser inter olores»: le relazioni della Gambara con il Bembo* (pp. 23-35), ricostruisce con esattezza le vicende di una corrispondenza che forse non fu soltanto poetica e platonica se il principe dei letterati veneziani giunse a prestare alla signora di Correggio il nome della più riguardevole delle damigelle asolane. Ma, a prescindere da un possibile episodio di galanteria mondano-letteraria, trascorso ormai – se mai vi fu – in un limbo di rilevanza poco più che aneddotica, quello che conta nella ricostruzione del Dilemmi è il senso della fedeltà a un magistero poetico che s'impose alla società letteraria italiana per tappe non molto diverse da quelle che segnarono la crescita poetica di Veronica. Infatti, dalla prima timida «proposta» del 1504, nel segno della più patetica (e artificiosa) casistica d'amore del primo libro degli *Asolani*, alla scoperta e all'appropriazione delle più mature conquiste bembiane (che di po-

co seguirono), al prestigioso salotto letterario bolognese del 1529-30, quando tutti (o quasi) gli intellettuali italiani s'incontrarono a Bologna per assistere all'incoronazione di Carlo V, fino alle ultime rime, nelle quali il cardinale Pietro Bembo elogiava la purezza dei sensi cristiani non meno che quella dello stile, corre una vicenda che è familiare a chiunque non sia digiuno di lirica cinquecentesca. È merito del Dilemmi aver prestato a quella vicenda scadenze e contorni puntuali.

Dai successi mondani del congresso di Bologna e dalla prestigiosa corrispondenza con il Bembo muove il suo discorso anche GUGLIELMO GORNI, *Veronica e le altre* (pp. 37-57), rivolgendo però la sua attenzione soprattutto alle «altre» corrispondenti delle rime bembiane, a cominciare da Maria Savorgnan (destinataria certa del sonetto *Rime leggiadre*, che fu già ritenuto per la Gambara), per continuare con le imprecisate «Sirene», le multiple immagini femminili che escludono la sovranità unificante di una insostituibile Laura nel «canzoniere» del veneziano. Dove l'inchiesta non è nell'ordine di una semplice curiosità erudita, ma è intesa, in rapporto anche alle diverse destinatarie, a «distinguere e mettere a fuoco differenti maniere del Bembo, rimatore che si vocifera monotono e ripetitivo», o a precisare «almeno una serie di campi metaforici privilegiati, di legami intertestuali caratteristici, o anche firme interne e cifre onomastiche (p. 46). Anche se Gorni non manca di avvertire che il «Bembo autore di canzoniere è l'uomo della programmatica mistificazione letteraria», cioè l'autore di una poesia che falsa «i dati particolari per sottometterli a un progetto più ambizioso e più grande»; e che «in questo atteggiamento immane un altissimo coefficiente di letterarietà, che non si perita di produrre falsi d'autore, retrodatazioni e travestimenti, per sottrarre l'idea di canzoniere all'episodicità accusata dai singoli testi» (pp. 46-47). I risultati dell'indagine, pur condotta con «mano leggera», sono promettenti.

In *Casa Gambaresca, i libri, la tipografia* (pp. 59-77), ENNIO SANDAL, direttore della Queriniana, propone «una serie di *schede*, in cui appaiono documentati rapporti fra la casa Gambara, i libri e l'allora nuova tecnica della stampa, durante l'ar-

co approssimato di tempo in cui Veronica visse» (p. 59). La maggior parte delle schede medesime riguarda zii paterni e cugini, ma, considerata la compattezza del clan Gambara, «non rimane che immaginare Veronica partecipe e complice di tali esperienze, le quali furono in grado di segnare una impronta durevole nella sua preparazione culturale e nella sua educazione letteraria» (p. 61). La cultura che ne risulta, in verità, appare abbastanza eteroclita e non sempre di ragguardevole livello: si va dalla storia naturale alla teologia, dai testi edificanti ai trattati di agricoltura, dalla medicina alla mascalcia, da Stazio a Cicerone a Diogene Laerzio ad Aristofane, per lo più in veste addomesticata, implicando una piccola schiera di umanisti minori o minimi, di nome oscuro o ignoto affatto, che tuttavia costituivano il nerbo maggiore della scuola e il serbatoio principale dell'editoria. In appendice le relative schede bibliografiche (pp. 74-76) e un albero genealogico (p. 77).

Dalla paterna prosapia alla famiglia del marito e alle sue competenze feudali si rivolge ALBERTO GHIDINI, *La contea di Correggio ai tempi di Veronica Gambara* (pp. 79-98), tracciando un quadro storico dal quale emerge in primo luogo come i Correggio avessero affinato «quell'arte della sopravvivenza che seppero esprimere nei momenti migliori in una accorta e continua politica di accordi, trattative, alleanze non nel senso di una equidistanza dai grandi potentati ma in direzione di una scelta preferenziale o se si vuole di una sorte di sottomissione regolata nei confronti degli stati maggiori» (p. 81). Nell'intricato e mobilissimo gioco politico dei Correggio Veronica si inserì con intelligenza, acquistando autorità preminente alla morte del marito nel 1518 e non rinunciando a sterzare a vantaggio pratico il crescente prestigio letterario. Non mancano interessanti informazioni sull'assetto economico e urbanistico della contea e sui fasti della piccola ma splendida corte, non immune per altro, a Cinquecento inoltrato, da pericolose inquietudini ereticali.

Di natura squisitamente filologica è il contributo di ALAN BULLOK, provetto editore di poesia femminile cinquecentesca, *Per una edizione critica delle rime di Veronica Gambara* (pp. 99-

124), che si prefigge lo scopo «di tracciare un quadro della tradizione, sia manoscritta sia a stampa, delle rime attribuite a Veronica Gambara, senza per ora entrare nei problemi riguardanti la definizione del testo critico» (p. 99). Nel corso della sua recensione, che porta a 83 il numero delle poesie attribuite alla poetessa («quattro delle quali sono da respingere» [p. 124]), il Bullock coglie l'opportunità di pubblicare un gruppetto d'inediti: due madrigali, due sonetti e uno strambotto. Quanto alla presunta «canzone» *A canti sonori*, riprodotta «come curiosità» alle pp. 120-122 (in realtà una canzonetta di strofa tetrastica di senari *abab*, con qualche irregolarità metrica e un errore [di stampa?] al v. 22: non *core*, ma *coro*), l'attribuzione alla Gambara non sarà nemmeno da prendere in considerazione.

I documenti che si riferiscono a un'attività musicale connessa con la famiglia Gambara sono abbastanza tardi e sporadici, relativi principalmente alla cappella della collegiata di Verolanuova; tuttavia MARIA TERESA ROSA BAREZZANI nel suo intervento sulle *Intonazioni musicali sui testi di Veronica Gambara* (pp. 125-142) non esclude, anzi afferma con certezza che la musica (professionale e non solo dilettantesca) fosse parte necessaria della vita della corte gambaresca. Di persona Veronica pare che alla musica non concedesse specifica attenzione, ma numerosi suoi componimenti furono musicati, e da virtuosi di fama: le partiture che ci sono pervenute (ma bisognerà escludere – come ha dimostrato Bullock [p. 124] – le cinque versioni dell'apocrifo *Per aspri boschi*) e che la Rosa Barezzani analizza con competenza ed acume, dimostrano, per un verso, la fortuna della sua poesia e, per un altro, la cantabilità del suo stile.

Ancora un contributo filologico è quello di ELISABETTA SELMI, *Per l'epistolario di Veronica Gambara* (pp. 143-181), che denuncia i limiti e le lacune della tradizione editoriale e illumina i problemi che dovrà affrontare un'edizione modernamente intesa. La paziente ricostruzione dei percorsi della trasmissione testuale mette capo, purtroppo, a un desolato bilancio di perdite (un autentico «naufragio epistolare») più che a

un fortunato inventario di acquisti. Ma un acquisto almeno si può incamerare: una lettera indatata a Bernardo Tasso, riprodotta alle pp. 164-165. (Non c'è dubbio – sia detto per inciso – che i riferimenti del testo si attagliano ai primi tempi dell'esilio del principe Ferrante Sanseverino e del suo segretario, e quindi, inevitabilmente, al 1550). L'inchiesta filologica, infine, si traduce in una felice esplorazione tematica e stilistica dell'epistolario, che riconosce il conio sapiente della scrittura di Veronica, la sua voce disciplinata di «locutrice colta» (p. 171) e nello stesso tempo di gentildonna partecipe di «quella liturgia culturale del dialogo parlato o scritto, manifestazione storica del mito rinascimentale e cortigiano della "civile conversazione"» (p. 173).

Di collocazione più marginale rispetto al centro tematico del convegno, il breve scritto di UGO VAGLIA, *La fortuna di Veronica Gambara nel Settecento bresciano* (pp. 183-192), è grato, oltre che per la sicura dottrina, per il garbo e il gusto dell'esposizione e per l'aggraziata silloge poetica che la conclude e che ben restituisce l'aura di una civiltà.

Da qui il volume, raggiunto e superato il suo mezzo, sposta il suo fuoco dalla protagonista all'ambiente in cui visse e di cui si nutrì, illuminando aspetti e personaggi della cultura bresciana o più generalmente padana della prima metà del Cinquecento. Per primo tocca ad ERNESTO TRAVI illustratore di *Cultura e spiritualità nelle «accademie» bresciane del '500* (pp. 193-212); dove per «accademie» s'intendono singolari istituti educativi: «scuole-convitto non più realizzate da singoli insegnanti privati, o da istituzioni pubbliche, ma volute e dirette dai genitori stessi» (p. 193), a partire del 1540 fino a non molto oltre la metà del secolo, in connessione con i circoli evangelici che si raccoglievano attorno alla controversa figura del cardinale Reginald Pole. Di grande interesse si rivelano le precisazioni sugli statuti, gli insegnanti, i programmi di questo illuminato progetto pedagogico, erede della più alta tradizione umanistica.

La ricerca d'archivio concernente *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista: Gasparo Visconti* (pp. 213-245), corredata dal

regesto notarile dell'eredità del poeta consigliere di Ludovico il Moro, scomparso nel 1499 (pp. 246-261), puntualmente e dottamete postillato da BORTOLO MARTINELLI per la parte libraria, offre «un contributo significativo [...] ai fini di una migliore esplorazione della cultura milanese nell'ultimo decennio del Cinquecento» (p. 128).

Seguono i ritratti di tre poeti «minori»: quello di *Paride Ceresara, mantovano* (vissuto dal 1466 al 1532), delineato da ANDREA COMBONI (pp. 263-280), che in appendice (pp. 281-291) raccoglie un saggio di componimenti poetici, anticipazione della «futura edizione dell'intero *corpus* delle rime del Ceresara» (p. 281); quello di *Girolamo Cittadini, poeta milanese di primo Cinquecento*, ad opera di MASSIMO DANZI (pp. 293-315), anch'esso con un'appendice di rime inedite o rare (pp. 316-322); e infine quello curioso di *Ippolita Clara* (1487-1550), rimatrice (ma ancor piu "fattrice": maritata dodicenne, subì ventiquattro parti, il maggior numero senza «effetti durevoli» [p. 324]) lombarda, della quale discetta SIMONE ALBONICO (pp. 323-353), accludendo tre appendici: la prima filologica (pp. 354-366), la secoda contenente *Tre lettere* (pp. 366-370), la terza contenente *Sedici rime* (pp. 370-383).

Il saggio di SILVIA LONGHI, *Lettere a Ippolito e a Teseo: la voce femminile nell'elegia* (pp. 385-398), si propone di «decifrare i caratteri» della «scrittura femminile per interposta persona», cioè i caratteri delle epistole poetiche che, alla maniera ovidiana, si fingono scritte da eroine mitologiche o da comuni gentildonne ai loro amati nell'elegia italiana fra Quattro e Cinquecento (p. 389). La Longhi si chiede «quale è l'estensione possibile di un linguaggio della passione parlato dalle donne, come si formano le sue istituzioni e i suoi *tópoi*, quali miti e immaginazioni del testo ovidiano tornano a vivere, rivestiti di un qualche senso» (p. 390). L'indagine affronta testi di Giovannni Filoteo Achillini, Antonio Tebaldeo, Serafino Aquilano e Niccolò da Correggio, campioni di un'area poetica cortigiana centro-settentrionale. Il contributo è godibile – assai più di quanto non presagisca l'argomento – anche in virtù della brillante scrittura.

Di notevole interesse ci pare CLAUDIO VELA, *Poesia in musica: rime della Gambara e di altri poeti settentrionali in tradizione musicale* (pp. 399-414), sintesi – in parte – di studi precedenti più specialistici, soprattutto per le indicazioni di metodo (a cominciare dalla distinzione fra poesia *per* musica, cioè concepita per l'esecuzione, e poesia *in* musica, cioè originariamente destinata alla lettura e solo *a posteriori* e arbitrariamente musicata, come può essere quella del Petrarca) e per la segnalazione di fenomeni vistosi, solitamente ignorati dalla storiografia letteraria, quasi per la sopravvivenza di un vieto pregiudizio umanistico. È superfluo dire che ne condividiamo in pieno l'appello: «è ora che a dedicare a questi [i testi poetici per musica] l'attenzione che meritano siano i più diretti destinatari, i filologi italiani e insomma gli studiosi di letteratura italiana del Rinascimento» (pp. 401-402).

Completano il volume, a cura di ANGELO BRUMANA, *L'indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio* (pp. 414-420) e l'*Indice dei nomi* (pp. 421-439).

Se ci è concesso, in chiusura, un appunto critico, ci pare abbastanza curioso che in questo grosso volume, in cui c'è di tutto (o, meglio, ci sono molte cose, per lo più d'interesse e di pregio), manchi proprio l'interpretazione della poesia della protagonista.

ROBERTO FEDI, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice («Studi e saggi», 11), 1990, 392 pp.[61]

Una brillante campagna ventennale sul difficile fronte della poesia lirica del Rinascimento (espugnando la quota più impegnativa e prestigiosa nel 1978 con l'edizione di Giovanni Della Casa) fa di Roberto Fedi uno dei veterani più provetti e affidabili della nostra ricerca letteraria. I gradi guadagnati sul campo sono frutto – oltre che di attitudini personalissime – di un serrato allenamento e di un arduo apprendistato condotto in primo luogo sulle linee più avanzate ed esposte della filologia italiana: forte tramatura di fondo che rinsalda il tessuto compatto dei suoi studi e dei suoi scritti (anche non esplicitamente dedicati all'indagine filologica) e che garantisce sempre sicure qualità di concretezza e ferme distanze da ogni sospetto di vaniloquio accademico.

Di questa molteplice esperienza ventennale il volume che si presenta è ad un tempo la *summa* e la verifica. Accoglie infatti nelle sue tre parti (*La memoria della poesia*; *«Viver eterno». Su alcuni canzonieri postumi*; *Canzonieri perduti, nascosti, dimenticati*) abbondanti materiali inediti, ma nello stesso tempo ripropone alcuni dei momenti più forti e significativi delle ricerche passate: sempre filtrate, per altro, dal vaglio di una severa revisione. Il senso che si ricava dalla lettura del volume è proprio quello di un ricco bagaglio di esperienze specifiche, sostenute da adeguati strumenti interpretativi, che a questo punto sono convogliate in un ragionamento comune, capace ormai di maneggiare con più sicura padronanza e di avviare a

[61] «Studi italiani», IV, 2 (luglio-dicembre 1992), pp. 190-193.

matura integrazione il significato di quelle singole inchieste. È un bisogno prepotente di sintesi unitaria che rifonde e ravviva quei molteplici materiali, li arricchisce di nuove risonanze e li promuove a un più alto livello di consapevolezza critica. Ed è proprio quello che manca – per eredità storica, è superfluo dirlo – all'interpretazione della lirica rinascimentale: oggetto di letture settoriali spesso suggestive ed efficaci, ma carente di persuasive ricapitolazioni d'assieme. A cominciare da una seria definizione dell'onnipresente categoria del petrarchismo, tanto regolarmente invocata quanto sostanzialmente elusa nella sua concreta qualificazione.

Questo impellente (e felice) impulso alla sintesi chiarisce programmaticamente le sue istanze primarie nelle pagine non rituali, ma puntualmente e persino puntigliosamente impegnate della *Premessa*. La prima è quella della «configurazione storica» e geografica, «da verificarsi sempre non nel dato astratto di una generica tradizione letteraria, bensì in quello materiale dello sviluppo delle forme e [...] dei modi della comunicazione» (p. 10). Ne scaturisce una visione sempre in movimento e sempre problematica, lontanissima da quel «sistema chiuso» e «bloccato» che ci consegna la rappresentazione vulgata della poesia cinquecentesca. Ne deriva anche l'impellenza di una nuova periodizzazione, che per il periodo considerato (grosso modo dalla fine del Quattrocento alla metà del Cinquecento, dal primo Ariosto alla morte di Giovanni Della Casa) trova i suoi appuntamenti cruciali nel 1525 delle *Prose* e nel 1530 delle *Rime* bembesche, con in mezzo la terribile cesura del sacco di Roma del 1527, la sua diaspora di poeti, la sua angosciosa impressione di irrimediabile disfatta. La seconda istanza è quella che induce a mettere in primo piano la tradizione a stampa e a valutare il «libro di rime», prodotto a ritmi serrati dall'industria editoriale (soprattutto veneziana), come «nuova misura» da assumere per la poesia di pieno Cinquecento (p. 14), misura che coinvolge una fenomenologia «a vasto raggio e per grandi numeri» (p. 16). La terza istanza s'incarna nel «passaggio da una lettura 'singola' dei testi a una lettura [...] attenta all'idea di raccolta, o di canzoniere» (*ibid.*), una lettura «macrote-

stuale», che estende ai petrarchisti un'inchiesta da poco avviata sul corpo stesso del canzoniere petrarchesco e che li coinvolge in analoghi dubbi ed intrichi. La quarta istanza manifesta necessario «il concorso di strumentazioni sofisticate e metodologicamente complemementari» (p. 15). È lo stesso approccio critico di Roberto Fedi che dà prova di questa pluralità di percorsi e di metodi, pur privilegiando due «direzioni»: la «ricostruzione filologica dei testi» e la «dettagliata conoscenza dell'oggetto» di studio (pp. 15-16), ormai insoddisfatta degli assaggi illusori delle comuni antologie e della genericità delle documentazioni tradizionali.

I due saggi che compongono la prima parte del volume e che costituiscono il momento (più ardimentoso e – se mi è concesso – più felice) della sintesi, propongono, sotto una comune etichetta, *Canzonieri e lirici del Cinquecento*, due titoli emblematici. Il primo, *Dall'imitazione alla citazione*, sancisce, a onta di chi nel «lirico oceano» della poesia cinquecentesca non ha saputo distinguere altro che un'equorea monotonia, la scansione delle due fasi capitali della vicenda poetica del secolo XVI. Si comincia con una data davvero inaugurale: il 1501 dell'aldina del Petrarca curata da Pietro Bembo, che promuove un modo nuovo di editare e di leggere i *Rerum vulgarium fragmenta*. Seguono altre date editoriali (bembiane): il 1505 degli *Asolani*, il 1525 – come si è già detto – delle *Prose*, il 1530 della *princeps* delle *Rime*. Non si conclude qui la storia poetica del Bembo, per la quale si dovranno aggiungere almeno il 1535 della seconda e il 1548 della definitiva edizione delle *Rime* (postuma, quella sulla quale – come "ultima volontà dell'autore" – si è appiattita l'interpretazione critica, travisando malamanete quello che viene prima e che ad essa non è di necessità conforme). Ma certo è proprio il periodo che va dal 1501 al 1530 il momento forte, il momento fondante che pone le basi dell'affermazione della teoria bembesca: una teoria che ha salde basi umanistiche e che si definisce nel segno dell'imitazione, in senso ciceroniano e virgiliano, secondo la soluzione che il Bembo ne diede nel 1512, dicendo parole decisive e vincenti nella secolare disputa *de imitatione*. All'affermazione del-

la dottrina bembesca si accompagna un'autentica "grammaticalizzazione" della lingua letteraria (particolarmente efficiente nel settore lirico, che pertanto assume un ruolo spiccatamente egemonico per tutto il Cinquecento): «Una lingua bloccata, identica a se stessa, riprodotta per imitazione e partenogenesi: questa la lingua della lirica italiana [...]. In poche parole, l'imitazione (come abbiamo detto: la ricerca di un Padre in assenza di una patria politicamente definibile, e lo spirito di una tenacemente voluta Tradizione) ha prodotto qualcosa di più della nascita di un genere letterario: è essa stessa la nascita della lingua italiana» (p. 31). Ed è una lingua senza storia, un assoluto artificiale, che sancisce il divorzio definitivo tra lingua parlata e lingua scritta, tra poesia e prosa, tra lirica e realismo. Non a caso il modello è Petrarca e non Dante. Modello moderno e classico ad un tempo, selettivo e sovraregionale, «costruito su un sistema ripetitivo e seriale» e dunque facilmente imitabile, il canzoniere petrarchesco si prestava a diventare l'"esperanto" di una classe di «intellettuali senza patria e senza fissa dimora», ai quali il latino umanistico non bastava più. «Questa la grande intuizione del Bembo: imitare significa possedere una carta d'identità, entrare nel solco delle tradizioni illustri, vestire "panni curiali", in altre parole: durare nel tempo. [...] Di fronte alla minaccia della barbarie, di fronte alle forze della crisi, ecco la costruzione mirabile di un sistema di comunicazione culturale e sociale destinato all'eternità. In altre parole, un'astrazione» (p. 37).

«La lingua, insomma, diviene anch'essa un modello di comportamento, un modo per riconoscersi» (*ibid*.), e il *Canzoniere* diventa il primo e più autorevole galateo del Cinquecento; anzi, nel disastro collettivo che sconvolge l'Italia tutta, la lirica finisce con l'assumere «il valore quasi di un patrimonio intatto, di una grammatica ormai necessaria per vivere» (p. 38). Così il petrarchismo è nello stesso tempo «una specie di "grammatica del dominio" [...], una *koinè* imposta [...] e talmente dispotica da emarginare le voci degli oppositori» e «un codice di comunicazione, una possibilità di collegamento» (pp. 41-42) per coloro che fino ad allora erano separati e di-

spersi. Nel suo gusto per i paradossi e le metafore Fedi paragona il petrarchismo a un'autostrada, sulla quale chi guida «si sente come a casa, riconosce senza sforzo i segnali, capisce le regole dovunque si trovi, sa che potrà arrivare dovunque: è in un sistema di segni ripetitivo e codificato» (p. 42).

D'altra parte non si può separare la storia del petrarchismo cinquecentesco dalla storia dell'editoria: l'una si alimentò dell'altro e viceversa, dando luogo al «primo, grande fenomeno di comunicazione di massa» nell'età della stampa; come tale «va letto e interpretato secondo i grandi numeri, più che – romanticamente – secondo i criteri dell'originalità e dell'unicità esistenziale» (p. 44). È a questo punto che si inserisce una data fondamentale, che si può assumere a spartiacque tra le due fasi, introducendo all'età della citazione. È una data che non si trova nei manuali, ma che Fedi rivendica nel suo pieno significato: è il 1545, anno di pubblicazione della prima grande raccolta lirica del Cinquecento per i tipi di Giovanni Giolito de' Ferrari, il massimo editore del secolo XVI, operante – non a caso – a Venezia, capitale europea dell'industria libraria. L'antologia giolitina, mettendo insieme «poeti celebri e sconosciuti, [...] senza alcuna gerarchia, l'uno di seguito all'altro in una serie [...] assolutamente orizzontale» (p. 46), impone un modello che dall'editoria si trasferisce alla letteratura e tende «a costituirsi in vero e proprio "genere"» (*ibid*.). La "raccolta", forma aperta e paratattica, invade il mercato e la cultura, soppiantando il "canzoniere", «misura chiusa per eccellenza». Con la sua massiccia affermazione «il libro [a stampa] diviene il luogo attivo della produzione lirica», assumendo «la fisionomia di un luogo d'incontro, associativo appunto [...], dove si riduce storicamente la distanza fra produttore e utente», fino alla loro potenziale identificazione (pp. 47-48); si passa, insomma, «da una fase di composizione individuale ad un'altra, diffusissima, di produzione collettiva» (p. 49). Nell'età delle "raccolte" «il fenomeno lirico» appare «come la risultante di un processo di addizione e di citazione, più che di imitazione – che invece appartiene al passato militante della poesia intesa come ri-creazione e commento testuale realizzato attraverso la

scrittura sul testo, e non ancora parallelamente ad esso. I rapporti sempre più labili con l'architesto (Petrarca) e sempre più contigui con quella contemporaneità "orizzontale" e paratattica [...] permettono [...] di definire questo fenomeno un vero e proprio caso di ermafroditismo letterario, di per sé mitopoietico al suo insorgere e proprio mediante l'atto della sua scrittura. Ciò che ne scaturisce è, inevitabilmente, un universo combinatorio, un mondo in espansione per addizioni; un universo di citazioni. Il che implica [...] una totale e forse disperata fede nelle infinite possibilità della parola. Con una consapevolezza, naturalmente: che [...] tutto è già stato detto» (p. 51).

Il secondo saggio della prima parte reca come sottotitolo il titolo stesso del volume, *La memoria della poesia*, e si apre con l'arguto dilemma di Montaigne «ossessionato dalla labilità della memoria» (p. 52) e di Byron al contrario «preoccupato [...] dalla permanenza della memoria» (p. 57): emblema, il primo, di un modo di far letteratura che si potrebbe dire "classico", esempio, il secondo, di un modo "romantico". Il dilemma è felice viatico alla definizione della lirica del Cinquecento, che è, naturalmente, per eccellenza una poesia della memoria (una memoria collettiva e selettiva, che si avvale dell'arte dell'allusione, che non esclude affatto il mascheramento o la contraffazione; una memoria che, per paradosso, annulla il tempo ed esplica la sua azione di recupero «su un piano orizzontale, non diacronico, perennemente contemporaneo» [p. 55]). Con un dilemma ugualmente il saggio si chiude: un dilemma questa volta iconografico, di grande evidenza dimostrativa. Fedi mette a fronte due celebri ritratti fiorentini: la *Donna con il "petrarchino"* di Andrea del Sarto e il *Ritratto di Laura Battiferri* di Agnolo Bronzino. Due figurazioni collegate da strette analogie e nello stesso tempo sottilmente diverse. Non è questione, nel nostro caso, di stili pittorici; ciò che interessa è l'oggetto che entrambe le donne esibiscono: un libretto manoscritto minuziosamente raffigurato, a tal punto che il testo risulta leggibile. In entrambi i casi si tratta del Petrarca; ma nel quadro di Andrea (databile al 1528-29) il libro è correttamente il *Canzoniere* (si decifrano due sonetti consecutivi), mentre la poetessa Lau-

ra Battiferri (effigiata verso il 1560) mostra al lettore due sonetti non contigui e probabilmente esemplari: il suo è «un libro di rime, un'antologia», non un "canzoniere" (p. 80). La distribuzione cronologica è di un'esattezza stupefacente: precisamente la vigilia della pubblicazione del "canzoniere" bembiano e il momento di massima espansione editoriale delle "raccolte" collettive, le due polarità morfologiche del petrarchismo cinquecentesco alle quali l'autore vuole appunto richiamare. Fra questi due dilemmi di accattivante suggestione si dispiega un discorso articolato in momenti di serrata argomentazione dialettica e di garbata proposta esemplificativa: sempre – mi sembra – di notevole energia persuasiva.

Non si prova neppure, in questa sede, a rendere conto al minuto della fittissima trama di dati, verifiche, scoperte, precisazioni, smentite, ipotesi, avventure di vario genere e segno che affollano le parti terza e quarta, dedicate a esplorazioni di singoli testi o autori, in una sorta di *climax inversum* che dal lungimirante disegno a grandi linee conduce al particolare prezioso di un'acuta miniatura. Né per questo il ragionamento critico si immiserisce nella minuzia e nella futilità, perché, anzi, proprio la salda ammagliatura con l'ariosa circolazione che precede (e che è premessa indispensabile dell'analisi) conserva all'indagine un respiro pieno e salubre. Di tanta ricchezza anche la sola riproduzione dei titoli occupa spazi inusitati in un contesto recensivo. La seconda parte si incentra sul motivo del canzoniere postumo, allineando: 1. *Preistoria di un canzoniere: le "Rime" di Ludovico Ariosto*; 2. *Un'idea di canzoniere: le "Rime" di Luigi Da Porto*; 3. *Varia struttura del canzoniere di Matteo Bandello*; 4. *I due canzonieri di Giovanni della Casa*. La terza parte, invece, si rivolge a episodi non necessariamente minori, ma certo, per varie circostanze, rimasti negletti, "sfortunti" o appartati, proponendo: 1. *Bembo in antologia*; 2. *Il canzoniere (1546) di Michelangelo*; 3. *La Musa altera. Una rappresentazione di canzoniere nelle "Fiamme" di G.B. Giraldi Cinzio*; 4. *Tasso, Della Casa e un poeta dimenticato* [Giovanni Antonio Serone]. L'elenco è forse un po' lungo ma è giusto che il lettore abbia un'idea completa almeno delle materie. In coda al volume, oltre ai

consueti *Indici dei nomi e dei manoscritti,* si troverà – e date le premesse non poteva non esserci – un utilissimo *Indice delle stampe*.

LUCIA GHIZZONI, *Indagine sul «Canzoniere» di Michelangelo*, in «Studi di filologia italiana», XLIX (1991), pp. 167-187.[62]

Il cosiddetto "canzoniere" di Michelangelo è uno dei più controversi problemi filologico-critici che pertengono all'opera poetica del grande artista. Il quale, verso il 1546, a Roma, con l'aiuto degli amici Donato Giannotti e Luigi del Riccio (più due copisti non identificati), si diede a raccogliere, correggere e mettere a pulito un gruppo di suoi componimenti, che ci sono conservati dal cod. Vat. Lat. 3211 e da tre diverse sezioni del cod. XIV dell'Archivio Buonarroti. Nessuno dei testimoni manoscritti li comprende per intero, ma li accomuna una numerazione da 1 a 90 (con qualche duplicazione e persino una triplicazione) che sembra farne un nucleo sostanzialmente compatto ed omogeneo nel *corpus* disperso delle rime michelangiolesche. Se ne accorse per primo Carl Frey, che nella sua edizione del 1897 volle farne una sezione particolare, ridotta sotto un unico numero d'ordine, definendola il *Mittelpunkt*, il 'punto centrale', della poesia michelangiolesca e ritenendola senz'altro una raccolta finalizzata a un progetto incompiuto di stampa. Non ne fu soddisfatto Michele Barbi, che, in una lettera aperta del 1931 ad Ugo Ojetti su *Come si pubblicano i nostri classici* («Pègaso», III, 5 [maggio 1931], pp. 603-608), proclamava che «queste poesie [...] dovrebbero avere, come il vero canzoniere del Buonarroti, un posto d'onore» ben più marcato di quello concesso dal Frey (p. 605). Dissentì, invece, Enzo Noè Girardi, curatore della più recente edizione critica (Bari, Laterza, 1960): era persuaso anch'egli che quelle

[62] «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, a. XCVII, 3 (settembre-dicembre 1993), pp. 288-291.

poesie numerate da 1 a 90 fossero il relitto di un progetto di stampa, ma era convinto, nello stesso tempo, che il progetto si fosse arrestato a una fase preparatoria troppo acerba per giustificare l'infrazione di quell'ordinamento cronologico che egli perseguiva per restituire la «prospettiva autobiografico-spirituale» di Michelangelo poeta (p. 527 della nota al testo). Lo contraddisse risolutamente Roberto Fedi (*Il canzoniere [1546] di Michelangelo*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Atti del Convegno di Ferrara 1987, a cura di M. Santagata e A. Quondam, Modena, Panini [Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara], 1989, pp. 193-213; e poi rielaborato in *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice [«Studi e saggi», 11], 1990, pp. 264-305), richiamando al rispetto integrale della volontà dell'autore, espressa chiaramente in una precisa opera di selezione, di revisione e di ordinamento (non certo cronologico) che ci consegna un canzoniere, un libro di rime nel pieno senso della parola, e un'immagine "pubblica" di Michelangelo poeta ben diversa da quella vulgata.

Con il suo saggio Lucia Ghizzoni riapre *ex novo* la questione, negando anzitutto quello che tutti danno per scontato, e cioè che la raccolta di poesie numerate da 1 a 90 sia l'avvio di una progettata edizione. «Non ci sono documenti che sostengano tale ipotesi, per esempio non si trova il benché minimo riferimento ad un tal progetto nelle molte lettere scritte dall'artista [...]. Risulta quanto meno improbabile che Michelangelo non avesse comunicato e sottoposto al parere di qualcuno questo lavoro, se fosse stato effettivamente intrapreso, o solamente prospettato» (p. 170). Né la Ghizzoni è convinta dall'ipotesi espressa da Lucilla Bardeschi Ciulich che si tratti «forse» di «un libro di poesie per farne un dono» (*Costanza ed evoluzione nella scrittura di Michelangelo*, Catalogo della Mostra tenuta a Firenze, Casa Buonarroti, 27 giugno – 30 ottobre 1989, Firenze, Cantini Editore, 1989, p. 64): la raccolta, infatti, «appare troppo estesa per un dono» (pp. 170-171, n. 2). L'analisi (per campioni) dei manoscritti non porta novità di rilievo: «dimostra soltanto che il presunto progetto di canzoniere non era

testualmente definito», come ammette la medesima autrice (p. 183). Si passa pertanto a «individuare alcuni degli elementi strutturali costanti nei canzonieri, alcune condizioni necessarie per l'esistenza del genere, almeno dal '500 in poi, quando si assiste alla sua codificazione, e accertare *in loco*, sui testi michelangioleschi, se queste condizioni si verifichino» (*ibid*.). Le strutture possibili prospettate dalla Ghizzoni sono fondamentalmente due: il canzoniere come *itinerarium vitae*, come «avventura organica di un'anima» e il canzoniere come raccolta che abbia almeno un *alpha* e un *omega*, un punto di partenza e un punto di arrivo palese, se non addirittura una vera e propria "cornice". Nessuna di queste due condizioni è soddisfatta dal canzoniere michelangiolesco. «Si profila a questo punto, l'ipotesi di una seriazione secondo il criterio metrico (come erano state le prime sillogi poetiche di più autori [...]); il che escluderebbe definitivamente l'idea di canzoniere secondo l'accezione cinquecentesca» (p. 186). In conclusione: «si tratta, in sostanza, di una raccolta di servizio, allestita senza altro ordine se non quello 'ricognitivo' [...]. Quella di poeta fu, per Michelangelo, una dimensione assolutamente privata, e ciò in accordo con quanto afferma il Condivi: "Ma a questo [il comporre] ha atteso più per suo diletto, che perché egli ne faccia professione, sempre se stesso abbassando, ed accusando in queste cose la ignoranza sua" [cito da A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di E. Spina Barelli, Milano, Rizzoli, 1964, p. 81]. Le rime di Michelangelo non furono mai organicamente preparate per una stampa e dovranno continuare a essere lette in una prospettiva frammentaria, specchio di attimi in sé stessi conclusi» (p. 187).

E va bene, ricominciamo da capo. «Non ci sono documenti». Non è vero. La Ghizzoni cita giustamente il Condivi; ma avrebbe dovuto citare anche quello che il Condivi dice poche pagine appresso: «Spero tra poco tempo dar fuore alcuni suoi sonetti e madrigali, quali io con lungo tempo ho raccolti sì da lui, sì da altri, e questo per dar saggio al mondo, quanto nell'invenzione vaglia, e quanti bei concetti naschino da quel divino spirito» (ed. cit., p. 87). E bisognerà aggiungere che il

Condivi, oscuro discepolo di bottega (deriso dal Vasari), che non ha lasciato di suo scritta una riga, è con tutta probabilità un semplice prestanome: dietro la *Vita* c'è sicuramente qualcun altro, uno scrittore scaltrito che – come ben si sa – fornisce la versione "soggettiva" delle vicende biografiche di Michelangelo: c'è, in definitiva, Michelangelo stesso. Però siamo nel 1553. Troppo tardi? Bene, torniamo proprio al 1546, a una lettera di Michelangelo a Luigi del Riccio (il protagonista, forse, della vicenda), una lettera a dir poco sconcertante: «Messer Luigi, e' vi pare che io vi risponda quello che voi desiderate, quande bene e' sia il contrario. Voi mi date quello che io v'ò negato, e negatemi quello che io v'ò chiesto; e già non pecchate per ignioranza mandandomelo per Ercole, vergogniandovi a darnelo voi. Chi m'à tolto alla morte può ben anche vituperarmi, ma io non so già qual si pesi di più, o 'l vitupero o la morte. Però io vi prego e scong[i]uro, per la vera amicitia che è tra·nnoi, che non mi pare, che voi facciate guastare quella stampa e abruciare quelle che sono stampate; e che se voi fate boctega di me, non la vogliate far fare anche a altri; e se fate di me mille pezzi, io ne farò altrectanta, non di voi, ma delle vostre cose». La sottoscrizione: «Michelagniolo Buonarroti, non pictore né scultore né architectore ma quel che voi volete, ma none briaco, come vi dissi in casa» (*Carteggio*, IV 1056, p. 232). Paola Barocchi così commenta *stampa*: «Cioè stampo, arnese per riprodurre disegni o figure. Non conosciamo i particolari dell'incidente che fu all'origine di questa lettera» (*ibid.*). Ma siamo nel 1546, il destinatario è Luigi del Riccio: possibile che si trattasse di incisioni o di calchi, proprio in quell'anno, proprio con quella persona? E quale artistico stampo può essere, tale da «vituperare» Michelangelo e far di lui «mille pezzi»? (cioè da svergognarlo, da fargli perdere la faccia). Doveva essere qualcosa che non era davvero «sua arte»! Qualcosa per cui Michelangelo nutriva un forte sentimento di inferiorità. E poi si badi alla sottoscrizione: né pittore, né scultore, né architetto. Che altro poteva essere? Oltre che poeta soltanto un'altra cosa: il "dantista" dei *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio* del Giannotti, che in effetti

furono scritti nel 1546, ma di cui non si conoscono stampe anteriori al 1859. L'ipotesi di un'avviata stampa delle *Rime* resta per ora la più economica. Il Riccio (che si era preso cura di Michelangelo durante due gravi e recenti malattie, togliendolo dunque «alla morte», come dice la lettera), l'avrebbe promossa forzando la mano all'autore, che lo sospettava di voler lucrare sulla sua poesia («voi fate boctega di me»). «Guastata quella stampa e abruciate quelle [poesie] che erano stampate», come pregava e scongiurava l'autore, si potrebbe immaginare che gli amici convincessero Michelangelo a sovrintendere di persona alla pubblicazione, selezionando, correggendo, ordinando i testi.

Dunque, non solo l'intenzione di dar fuori «sonetti e madrigali» (e quasi esclusivamente di sonetti e madrigali è composta la raccolta del 1546) è stata resa pubblica, vivente Michelangelo, da persona a lui molto vicina, ma c'è addirittura la possibilità che una «stampa» sia stata davvero avviata da amici intrinseci, forzando la mano all'autore, e che sia stata bloccata e sconfessata da Michelangelo, forse per procedere a una più rigorosa selezione e a quella ripulitura dei testi che è attestata dai manoscritti.

In sott'ordine, non si può nemmeno escludere che la raccolta sia stata costituita per fungere da dono manoscritto (e sarebbe comunque un libro, un canzoniere). «Appare troppo estesa» alla Ghizzoni, ma non così a chi non ignora che pochi anni prima Vittoria Colonna aveva fatto dono a Michelangelo dell'attuale cod. Vat. Lat. 11539 della Biblioteca Apostolica Vaticana, intitolato *Sonetti spirituali della Sig.ra Vittoria* e costituito per l'appunto da 103 sonetti. E se la raccolta michelangiolesca fosse un contraccambio che si è poi sviluppato in un progetto di stampa? È ben vero, invece, che nessuno dei codici implicati può essere un esemplare di dedica, mancando a tutti le doverose doti di compiutezza e di pulizia.

Quanto all'insoddisfazione della Ghizzoni per l'assetto strutturale della raccolta, fra le tante cose che si potrebbero replicare (e che qui si tralasciano per brevità), viene da chiedersi quanti libri di rime del Cinquecento soddisferebbero tali con-

dizioni. Pochissimi, temo. A me sembra che la Ghizzoni abbia un concetto un po' troppo rigido e per così dire scolastico della questione. Lei stessa, del resto, cita la nozione di «canzoniere 'infinito'» proposta da Guglielmo Gorni in alternativa alla nozione di «canzoniere 'definito'»: «sillogi non proprio anarchiche (anzi magari fortemente centralizzate), ma percorribili senza formalità, poco gelose del diritto di proprietà. Perciò stesso sillogi potenzialmente aperte, aggregative, disponibili a dilatarsi» (p. 185, n. 1). E Gorni cita ad esempio proprio la raccolta michelangiolesca del 1546.

Infine non si capisce perché mai una «seriazione secondo il criterio metrico» debba escludere «definitivamente l'idea di canzoniere secondo l'accezione cinquecentesca». Alla Ghizzoni sembra un tratto estremamente arcaico. Ma siamo sicuri? In ogni caso è piuttosto curioso discutere di letteratura in base a quello che dovrebbe essere e non è. In merito continua a convincere assai di più quello che ne ha scritto Roberto Fedi.

EMILIO BOGANI, *Il giardino di Prato. Lieti convegni e molli amori del ’500 pratese e fiorentino nelle testimonianze poetiche di Nicolò Martelli e Bindaccio Guizzelmi*, Prato, Edizioni del Palazzo, 1992, 388 pp.[63]

Siano benedetti gli studiosi di provincia per il loro lodevole istinto di formichine operose! Che cosa sapremmo senza di loro? senza la loro industria umile e preziosa, senza il loro sacrosanto orgoglio della storia patria, delle glorie municipali, dei cimeli dimenticati, dei monumenti nascosti, dei sentieri appartati che i “professionisti” della critica mai si sognerebbero di calpestare? Che cosa sarebbe mai la nostra storia della letteratura senza il cemento dei loro modesti e provvidenziali contributi? Quante volte chi cerca testi rari e documenti di prima mano deve risalire all’epoca in cui non ci si vergognava di pubblicare una corona di sonetti ’per nozze’, una lettera inedita su di un foglio locale, un testamento illustre in un opuscolo dalla copertina grigiastra e dalla carta giallina?

Ma è una razza quasi scomparsa, non so se per la tecnicizzazione sempre piú opprimente delle discipline letterarie e filologiche (che tende sempre piú a emarginare il “dilettante” e a cooptare schiere sempre piú numerose di “professionisti” a tempo pieno) o se per l’impermeabilità del circuito dei *media*, che, già ingolfato dagli “addetti ai lavori”, rigetta ogni tentativo di inserimento degli “esterni”. Ma forse c’è stata una specie di ecatombe epocale, una moría collettiva per un maligno influsso delle stelle o un catastrofico mutamento del clima. Forse anche questo è colpa di don Benedetto Croce: gli eruditi di provincia, convertiti all’estetica, sono diventati sterili e si sono estinti.

[63] «Filologia e critica», XVII, 1 (gennaio-aprile 1992), pp. 152-155.

Tutto questo preambolo vale per *Il giardino di Prato* di Emilio Bogani solo per via dell'oggetto, che appartiene nella sua specificità a un àmbito di cronaca locale (vale anche – bisogna aggiungere – per il provvidenziale concorso di società finanziarie e di associazioni cuturali pratesi che ha sponsorizzato la stampa). Non vale in alcun modo per l'autore – se non forse per la sua scrupolosa modestia –, che non si può certo confinare fra gli eruditi di provincia né fra i dilettanti, dopo la sua onorevole militanza fra i ricercatori della Crusca e il suo impegno – tuttora in corso – nell'edizione nazionale delle opere dell'Alfieri (sono di sua competenza le *Rime*). Non vale certamente per la qualità tipografica del volume: tutt'altro che il prodotto di un oscuro laboratorio artigianale, ma anzi manufatto confezionato con una sapienza e una proprietà che spesso si cercano invano nei prodotti dell'editoria piú accreditata: volume che non disdegna di adornarsi di eleganti illustrazioni tratte da stampe d'epoca, di facsimili dei manoscritti interessati, di alberi genealogici e di tutti quei complementi iconografici che possono giovare all'inquadramento del testo. E anche la referenza municipale della materia offre così estese posssibilità di riscontro per così dire extraterritoriale e di inserimento in contesti piú diffusi e piú illustri che anche la "scala" ridotta dell'apporto specifico appare per lo più felicemente superata.

Il volume, che comprende una serie corposa di inediti (e anzi di essa principalmente si compone), offre interessanti materiali inconditi, qui per la prima volta elaborati, che afferiscono in gran parte a quella civiltà rinascimentale dello spettacolo e del gioco che una così ricca messe di ricerche e di studi ha prodotto negli ultimi decenni, ma che nondimeno riserva spazio per continue scoperte e nuove riflessioni. Il nucleo principale della cronologia va dal carnevale del 1532 al carnevale del 1535, con una propaggine che arriva a inglobare una memorabile fiera sul Mercatale del 1546. L'ubicazione pratese non esclude un'espansione alle feste per il soggiorno di Margherita d'Austria alla villa medicea di Poggio a Caiano nel suo viaggio verso Firenze per il matrimonio con il duca Alessan-

dro (28–31 maggio 1536) e agli spettacoli che rallegrarono il suo arrivo a Firenze (31 maggio).

Il testo si compone di due parti e di un'appendice. Ci liberiamo subito di quest'ultima, che è di sicuro la componente piú sbiadita del volume. Consiste in un florilegio di rime di Mario Inghirami, gentiluomo pratese, noto appena alle cronache letterarie per l'amicizia e la stima che gli concesse Agnolo Firenzuola negli ultimi anni della sua vita. La motivazione dell'inserimento è anche in questo caso lodevole: documentare almeno per assaggio un canzoniere di un'estrema rarità (se ne conoscono due soli esemplari, uno a stampa nel 1540) e contribuire in questo modo a una conoscenza sempre più organica della cultura pratese del quarto-quinto decennio del Cinquecento. Purtroppo la poesia dell'Inghirami risulta alla lettura alquanto diseguale alle lodi che ne diede il Firenzuola e appare di una piattezza e di un grigiore che poco invitano alla sosta.

Di ben altro interesse si rivelano invece la due parti principali, a cominciare dalla prima, incentrata sull'opuscolo inedito che dà il titolo al volume: il *Giardino di Prato* – appunto – di Niccolò Martelli. Era costui un fiorentino (1498–1555), di famiglia mercantile, che ebbe la ventura di conoscere a Roma verso il 1520 Pietro Aretino e sembra ne ricavasse una tale suggestione da indursi ad abbandonare la mercatura per le lettere. E sicuramente aretiniana fu l'ipotesi della sua avventura letteraria, che non a caso approdò alla pubblicazione di un libro di lettere nel 1546 (un secondo libro è rimasto manoscritto) e alla produzione di una sterminata rimeria encomiastica dedicata a principi e a potenti, quasi tutta inedita. Nel 1543 aveva addirittura puntato tutto su un approccio alla corte di Francia – sulle orme, in questo caso, di Luigi Alamanni – che si risolse in un fallimento pressoché totale. Al fallimento, del resto, erano destinati più o meno tutti gli intellettuali che alla metà del Cinquecento vollero emulare l'avventura irripetibile dell'Aretino. Al Martelli rimase il più modesto cabotaggio nelle vicende delle accademie fiorentine (alle quali prese parte fin dalla fondazione degli Umidi), che erano sicuramente più a-

datte alla sua misura, e la rassegnazione definitiva alla professione dei padri.

I testi "pratesi" del Martelli rappresentano dunque una diramazione secondaria, meno ambiziosa e proprio per questo più felice, di un'attività letteraria più complessa ed estesa. La loro gestazione si lega all'amore per una donna, Maria Taddei, moglie di Tommaso Minerbetti, figlio del podestà di Prato (furono poi disinvoltamente riciclati, spento quel primo amore, a vantaggio di un'altra gentile signora) e all'assidua frequentazione della società benestante pratese, nella quale non tardò a primeggiare (prima che a Prato si stabilisse il Firenzuola, con la sua burrascosa accademia dell'Addiaccio) non solo nell'esercizio delle lettere, ma soprattutto nel settore degli spettacoli, delle feste, degli intrattenimenti mondani, dei quali sembra essere stato l'ideatore e l'animatore principale. Si comincia con un componimento poetico legato alla rappresentazione di una commedia messa in scena nel palazzo comunale nel 1532 (il *Capitolo d'un ruffian piantato dalla putta*, che funziona da «intromesso») – e sarebbe la prima testimonianza di un evento teatrale di questo genere in area pratese –; si continua con altri due componimenti poetici che corredavano la rappresentazione della commedia *Pindar geloso* nel 1533 (un *Argumento* e certe *Stanze sopra la fine*). Si entra poi nel vero e proprio *Giardino* attraverso l'antiporta di un elaborato proemio in prosa che ci introduce in una Prato allo stesso tempo un po' chimerica e un po' pettegola e ci familiarizza con le civili costumanze degli indigeni, installando subito all'onore del primo piano le vezzose gentildonne del luogo. Una rassegna di donne è infatti il *Capitulo de' trionfi del passo col Matto e l'Amore facti in Prato l'anno MDXXXIIII* [=1535]: una rassegna che fu davvero un *trionfo*, sia pure del *passo*, e cioè una processione carnevalesca senza pompa di carri, ma certo non senza attrattive di grazie muliebri. Ma i *trionfi* stanno qui anche in senso tecnico, riferendosi alle quaranta carte figurate dei tarocchi fiorentini (detti anche *germini* o *minchiate*), a ciascuna delle quali viene accoppiata una dama, in ordine decrescente in ragione della sua bellezza (la graduatoria non fu certo pacifica). I modelli

remoti del componimento sono sicuramente illustri – dai provenzali tornei di dame al perduto serventese di Dante sulle sessanta più belle donne di Firenze – ma i riscontri più prossimi abbondano a un livello di diffuso costume mondano, che questo nuovo reperto contribuisce ad ampliare e ad arricchire. Ancora alle belle pratesi sono dedicate le *Stanze facte a l'improviso lungo el Bisentio sopra una parte de l'insegne de' Trionfi... lo anno MDXXXIIII* [=1535], che utilizzano le figure astrologiche dei germini (sole, luna, stelle, pianeti...), e le *Stanze facte a l'improviso e recitate al Poggio delle Sacca sopra li abiti e colori di quelle gentildonne*..., che estende la celebrazione galante, oltre che a un nuovo toponimo di squisito sapore locale, alle eleganti *toilettes* delle signore e ai colori simbolici che le caratterizzano. Si aggiunge ai tre componimenti maggiori un piccolo e grazioso corredo di poesie minori, fra le quali bisognerà ricordare almeno la *Canzon de' cardoni*: 'mascherata' (canto carnascialesco) di pretto rito fiorentino, con i suoi festosi equivoci osceni. Chiude il *Giardino* il capitolo *O più che 'l giorno a me lucid' e chiara* di Ludovico Ariosto, all'epoca inedito ancora. L'editore ha voluto poi arricchire questa raccolta di scritti martelliani con altri versi spicciolati di vario registro e tenore, che mettono capo a tre lettere del 1545-47: *Alla S⟨ignora⟩ Maria da Prato* (cortigiana cui dedicò versi ingiuriosi il Firenzuola), *A prete Salustio ser⟨vitore⟩ di Mons. Della Casa* (coloratissima descrizione della fiera del Mercatale, uno dei più convincenti prodotti della scrittura martelliana) e infine *A Michel Modesti da Prato*. L'irruzione di quest'ultimo, uno dei capi ameni pratesi, offre il destro di pubblicare due suoi inediti, pertinenti anch'essi alla cultura ludica del tempo: il *Capitolo del giuoco de' rulli* (antenato dei birilli e affini) e il sonetto *Regole nel dare le polizze per la Befana*, che si riferisce alla diffusa usanza di estrarre a sorte biglietti con scritte salaci (le *polizze*, appunto) destinati ai presenti nel corso della veglia dell'Epifania: una specie di lotteria del buonumore. L'ultimo inedito di Nicolò Martelli è costituito dalle *Stanze sopra il Poggio del Duca di Fiorenza*, che celebrano il soggiorno di Margherita d'Austria a Poggio a Caiano, al quale si è già accennato.

Protagonista della seconda parte del volume è la figura un po' strampalata e certo curiosa di Bindaccio Guizzelmi (1498-1551), pratese, di professione speziale, ma con ambizioni di cronista e di poeta, anche se armato di non molte lettere e di approssimativa grammatica. E infatti, se gli scritti di Niccolò Martelli, pur rivolti a materia locale, mostrano sempre l'intenzione di una norma superiore, la volontà di promozione del dato pur umile a una pienezza di dignità letteraria, l'orizzonte di Bindaccio è saldamente ancorato ai confini del municipio pratese e di ciò pienamente soddisfatto. Il suo stretto municipalismo è nello stesso tempo il suo limite e la sua forza, l'origine del suo specifico sapore, un po' antiquato e casalingo, ma proprio per questo aromatico e gustoso. Del suo municipio egli stese una cronaca (che sarebbe meritorio pubblicare per intero), dalla quale Bogani ha estratto gli elementi di più stretta pertinenza culturale. Non sono – ovviamente – registrazioni di vicende clamorose, ma piuttosto appunti di vita quotidiana, notazioni a volte neppure cittadine, ma verrebbe da dire di rione oppure di contrada: documenti significativi, comunque, degli strati più umili (ma nemmeno poi tanto) e delle aree periferiche (ma fino a un certo punto) della cultura nazionale. Non per nulla il filo conduttore degli estratti è costituito dall'asperrima contesa fra due compagnie di piacere: quella degli Stitici, che raccoglie la "crema" della società cittadina, con un suo calcato atteggiamento di superiorità e di supponenza, e quella dei Cicaloni, più aperta e disponibile, più indulgente, anche, a comportamenti e divertimenti non sempre ineccepibili sotto il riguardo delle convenienze e del buon gusto. La gara instauratasi fra queste due compagnie è una storia di dispetti e di ripicche, di sgarbi e di pettegolezzi, che dovettero animare soprattutto il 1533, ancora con un'evidente preponderanza dell'elemento femminile. A questa storia collettiva si intrecciavano poi vicende private di tenzoni poetiche, di scambi ingiuriosi (per gioco e non), fino a rivalità che potevano portare a esiti sanguinosi (è stupendo l'ultimo squarcio di cronaca del 21 marzo 1545 relativo all'assassinio di Alessandro Cicognini ad opera di Nanni Buonvisi – per un caso che non fu «di sorte

d'amazare gl'uomini» –, di una limpidezza e di una impassibilità straordinarie). Bindaccio teneva per gli Stitici, anche se la sua condizione sociale non ne garantiva di per sé l'accoglienza fra le più illustri famiglie cittadine; ma egli seppe conquistarsene il favore con delle *Stanze in lode degli Stitici* (ma soprattutto delle loro donne) che rappresentano il controcanto più umile – e talora disinvoltamente sgrammaticato – delle *Stanze* del Martelli.

In conclusione, il volume messo insieme da Bogani si raccomanda da sé per l'interesse del molto materiale inedito che presenta, interesse – è superfluo aggiungerlo – d'ordine piuttosto storico-documentario che propriamente letterario; ancor più si raccomanda per le cure profuse nelle introduzioni, nel commento, negli apparati; in particolare mi sembra davvero notevole l'impegno dell'esegesi linguistica: la mia impressione di profano è che d'ora in poi gli studi linguistici sull'area toscana del Cinquecento non potranno ignorare il commento e il ricchissmo *Indice delle note linguistiche* di questo volume. Per finire: Bogani ci avverte che *Il giardino di Prato* (con le sue 388 pagine) è solo la premessa o l'avanguardia di un futuro studio sul Firenzuola pratese che si promette ricco di inediti e di reperti. Non resta che aspettare.

NORBERTO CACCIAGLIA, *«Il viaggio di Parnaso» di Cesare Caporali*, Perugia, Guerra Edizioni (Università per Stranieri di Perugia), 1993, 136 pp.[64]

Le cautele e le diffidenze con cui Norberto Cacciaglia, fin dalle prime pagine, presenta la sua edizione critica del *Viaggio di Parnaso* di Cesare Caporali – perché di questo si tratta, anche se il frontespizio del volume farebbe piuttosto presagire un intervento di natura saggistica – ci appaiono francamente ingiustificate. Sul dato letterario prevarica fin dall'esordio una sorta di pregiudizio etico, per il quale un'avvertita e fortunata esperienza del viver in corte rappresenta un'opacità o una sfocatura che fa velo alla serenità del giudizio letterario. Infatti – ci avverte Cacciaglia – «l'attività del Caporali può essere meglio valutata se l'opera poetica viene considerata come l'estensione nell'ambito artistico dell'operato pratico. L'abilità del perugino consiste nell'essersi saputo barcamenare tra le varie corti presso le quali ha prestato servizio; la sua gloria si identificava in un'*aurea mediocritas* poetica che gli ha consentito, in vita, di essere circondato dalla stima e dal successo, per lo più a livello locale» (p. 5). Non si può – ovviamente – negargli il vanto di essere stato l'iniziatore di generi (piuttosto che di «topoi», come dice Cacciaglia) destinati a sviluppi considerevoli presso le generazioni successive, ma quegli sviluppi saranno appannaggio di «poeti ben più importanti» (p. 6) che non il loro modesto precursore. Tutt'al più si potrà riconoscere nel Caporali un «abile versificatore», fermo restando che egli rimane, «soprattutto, un imprenditore di se stesso», inteso piut-

[64] «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, a. XCIX, 3 (settembre-dicembre 1995), pp. 277-279.

tosto a «procurarsi una tranquilla ed agiata esistenza» (*ibid.*) che a coltivare una musa nobile ad austera.

Bene, Cesare Caporali è stato forse un buon amministratore di se stesso e della sua poesia (ma non è detto che sia sempre vero: si pensi alle zone più spregiudicate e compromettenti della sua opera, non per caso rimaste inedite fino al Settecento; si pensi, per esempio, a quel bizzarro poemetto erotico – improntato a una sessualità interdetta e trasgressiva – che s'intitola *Il tempio*). Forse non ha mancato quel bersaglio di agiatezza e di tranquillità che una nascita irregolare, problemi di salute non lievi e i dissesti del patrimonio di famiglia prospettavano come un traguardo, più che legittimo, vitale. Buon per lui. Tutto ciò nulla toglie e nulla aggiunge ai suoi meriti letterari, che se non altro possono contare su un successo a tutta prova, di proporzioni europee. Altro che prestigio «per lo più a livello locale»! Se gli estimatori del Caporali si chiamano Tasso, Marino, Boccalini, Cervantes, Tassoni, Cortese, quanti altri possono vantare di più? Che ci piaccia o non ci piaccia, il fatto è che il Caporali seppe parlare ai contemporanei e ai posteri. La fortuna editoriale sta lì a dimostrarlo. Le cinquanta edizioni che ho contato tra il 1582 e il 1673 – e il numero è sicuramente difettivo –, con picchi di quattro/cinque edizioni in un anno, in un mercato che non conosceva più le larghezze di un tempo, rappresentano una messe che ben pochi possono permettersi di eguagliare. Un "facile" successo? Uno scrittore di agevole vena e d'invenzione piacevole e superficiale? Che gran parte dell'opera del Caporali si iscriva nella rubrica della piacevolezza è sicuramente innegabile; ma la cifra che ne contraddistingue la scrittura pende (fin troppo!) dalla parte dell'acutezza, dell'ingegnosità, dell'erudizione esasperata e peregrina (con una fortissima ipoteca classica, di netta marca aristocratica dietro la sottile vernice del gioco), piuttosto che dalla parte della facilità. Ed è proprio questa la lezione che il tardo Cinquecento e il primo Seicento cercarono in lui, eretto a caposcuola di una "maniera" letteraria che al posto dei vecchi maestri (Berni e Aretino in primo luogo) reclamava più nuovi statuti. Al Berni, precisamente, il Caporali

si sostituì anche come capofila delle miscellanee editoriali burlesche.

Se si vorrà leggerlo con più serena disposizione, il *Viaggio di Parnaso* sarà una gradevole sorpresa. Finge l'autore che, fuggite le corti e i signori («maledicendo i lor tinelli, e 'l brodo»), si rivolga in Grecia, con l'intenzione di entrare «nella Corte [...] del Divo Apollo / se non per altro, almen per scopatore». Mentre si aggira ai piedi dello scosceso monte Parnaso, senza saper come fare a salirvi, gli entra nel capo il Capriccio, il quale, accolta per «ampia patente» una commendatizia del cardinale de' Medici (casata che vanta antichi possedimenti in Parnaso), gli spalanca «gli orrendi passi» e glieli rende agevoli e piani. Prende il via così una fantastica avventura nei reami della poesia (che mostra immediati appoggi in uno scritto aretiniano: l'estrosa lettera a Gianiacopo Lionardi datata 7 dicembre 1537), che critici solenni si sono affrettati ad ascrivere al ruolo della satira letteraria, sdegnandosi di non trovarvi quello che non c'è e che non ci voleva essere (il Boccalini, o più). Il *Viaggio di Parnaso*, invece, va preso per quello che è e che l'autore dichiara fin dall'inizio, e cioè un «capriccio», uno squisito «capriccio» manierista, nel quale i risentimenti cortigiani o gli accenni di polemica letteraria valgono appena per note di chiaroscuro e conta piuttosto l'arioso allegretto di gratuite e brillanti trovate che il Caporali innesta nel motivo aretiniano: certo meno indiavolato (e impudente) del modello, con una sua grazia forse un po' troppo cerebrale, forse un po' troppo insistente nella sottigliezza e nell'ingegnosità (lo scrittore è un autentico virtuoso dell'astuzia verbale, dell'inganno anfibologico e della sorpresa allusiva), ma con una energia d'invenzione che è rara nella poesia del cadente Cinquecento. Così le misteriose armonie floreali che accolgono il poeta (contrappuntate dall'indecente «canto figurato» della mula), lo stupefacente incantesimo che muta le dita dei piedi in dattili e spondei (tanto da sfondare gli stivali), l'argomentante Licenza, ilare fantasma apriporta e nume tutelare del viaggio, la retorica e poetica architettura del mirabolante palazzo delle Muse, giù giù fino all'indecorosa uscita di scena del protagonista,

all'inseguimento (in «pedane») della mula, concupita dall'infoiato Pegaso, meritano lettori meno prevenuti e più disponibili a gustare la vena scintillante di questa poesia, che ne giustifica il successo, largamente garantito dal pullulare di imitazioni italiane e straniere.

Si ascriva a merito di Norberto Cacciaglia l'aver riportato alla vita un testo così ingiustamente negletto; ma si ascriva a suo merito soprattutto l'essere risalito all'autografo (il ms. L 20 della Biblioteca Augusta di Perugia), che consente di restaurare non pochi versi guastati da sciocchi interventi censori della vulgata editoriale e di restituire una patina linguistica assai più attendibile e interessante, oltre che di documentare con diligenza le diverse fasi redazionali attestate dal ms. perugino. Con tutto ciò l'operazione ecdotica non risulta immacolata. Anzitutto sarebbe stato opportuno numerare separatamente i versi delle due parti di cui si compone il poemetto, ciascuna dotata del suo verso di chiusura – a guisa di capitolo ternario – e quindi per metrica e struttura indipendente. Qualche verso zoppica, qualcun altro si allarga oltre il lecito. Non sempre la punteggiatura appare razionalizzata a dovere. Il commento, fin troppo esuberante in certi casi, è elusivo e reticente in infiniti altri; né sempre l'esegesi appare del tutto azzeccata (non manca, anzi, qualche svista clamorosa; basti dire che il cavallo alato Pegaso è mutato in ippogrifo). Solleva non poche perplessità l'apparato. Sembra di capire (ma il testo non è chiaro) che tutta la vulgata editoriale sia descritta dalla *princeps* (1582); in tal caso perché riportare in apparato le varianti delle cinquecentine?

Dubito alquanto della datazione del testo, che il Cacciaglia situa «intorno al 1580»: «La composizione [...] può essere collocata intorno al 1580 anche grazie all'allusione [...] alla traduzione boccaliniana dell'*Eunuco* di Terenzio: "Poco più su l'epicureo sambuco / che pel corpo ingrossar l'anima perde / havea tradotto in rima l'Eunuco" (vv. 277-279). Come è noto, Traiano Boccalini si era iscritto il 12 novembre 1578 alla facoltà di legge dello Studio di Perugia, ove rimase fino a tutto il 1580, quando a seguito della morte del padre (22 dicembre 1580), fu

costretto per necessità economiche a lasciare Perugia [...]. Il Firpo colloca la traduzione del Boccalini intorno al 1580 (quindi, prima della sua partenza da Perugia) e, pertanto, sempre attorno a quella data andrebbe posta la composizione del *Viaggio*» (p. 13, n. 11), cioè «quando il poeta, forse non più al servizio del cardinale Ferdinando de' Medici, si trovava a Perugia per seguire gli studi universitari del giovane Ottavio Acquaviva» (p. 13). Anzitutto, perché «*anche* grazie all'allusione»? Nessun altro argomento si adduce. Ma prima di tutto si deve spiegare come mai il Boccalini sia rappresentato dalla cifra stravagante dell'«epicureo sambuco» e perché mai «pel corpo ingrossar l'anima perd*a*». Non qui, ma in una nota al testo (p. 69) si allega la «pesantezza fisica» dell'autore dei *Ragguagli di Parnaso*. Ma la «complessionaccia da facchino» che il Boccalini confessa nei *Ragguagli* si può estendere senza problemi alla sua giovinezza di studente? Non si sa. Io credo che il senso di questi versi sia altro e affatto generico. Partiamo dal senso letterale. Nel concento della straordinaria flora musicale del monte Parnaso il sambuco si designa per la caratteristica di perdere il bianco midollo quando il tronco ingrossa, sì che al suo interno si forma una cavità longitudinale. Si può dire dunque, per via di tropo, che ingrossando il tronco «l'anima perde». Quindi, per una delle associazioni ingegnose tipiche della scrittura del Caporali, il sambuco acquista i connotati di un «epicureo», che per indulgere al vizio della gola («pel corpo ingrossar») si danna (perdendo l'anima). Ma l'intrico allusivo di questi versi non può fermarsi qui: non si giustifica ancora il collegamento terenziano. Ebbene il *sambuco* è pur sempre un 'san buco', cioè, né più né meno, il forame posteriore, che per il gusto di 'riempirsi la pancia' (per adottare un eufemismo) incorre in un vizio ancor più nefando della gola; e adesso quadra la successiva associazione dell'*Eunuco*, generica al pari di tutte le altre associazioni letterarie che nel contesto si applicano alle piante canore di Parnaso. Il tutto a filo della norma equivoca di rito bernesco che al Caporali era familiarissima ed anzi consanguinea. Del resto (a parte che la traduzione del Boccalini è in prosa e non «in rima» come vuole il te-

sto), quale notizia poteva avere il Caporali, appena rientrato a Perugia dopo un lungo soggiorno romano, di un oscuro studente di legge che si dilettava, a tempo perso, dei classici? No, il *Viaggio di Parnaso* è opera medicea, composta per certo durante il servizio presso il cardinale Ferdinando de' Medici (grosso modo fra il 1565 e il 1580): medicei sono tutti i riferimenti encomiastici, a un cortigiano mediceo (Niccolò Canigiani) l'opera è dedicata.

ANTONIO CORSARO, *Michelangelo, il comico e la malinconia*, in «Studi e problemi di critica testuale», 49 (ottobre 1993), pp. 97-119.[65]

La complessità della questione del «comico» nella poesia michelangiolesca, non riducibile alla semplice «individuazione di componenti e di modelli», è rivendicata da Corsaro in una «prospettiva più allargata», che chiarisca «prima di tutto [...] cosa si debba intendere per realismo, parlando di Michelangelo poeta» (p. 99). La stazione obbligata è, naturalmente, un celebre saggio di Contini del 1937, con i suoi notissimi predicati: la «poesia del pane», i «vocaboli evocatori di un verbo», le «entità primordiali sùbito vive», ecc. ecc. Dalla lezione di Contini si ricava un concetto di «realismo [...] come chiave di accesso, specifica, pregnante e selettiva, alla intera materia poetica michelangiolesca» (*ibid*.). Così come dall'altrettanto celebre *Capitolo a fra' Bastiano* del Berni, con il suo notissimo monito ai petrarchisti «e' dice cose, e voi dite parole», si deve ricavare – dice Corsaro – un preciso suggerimento che va nel senso di «quella dialettica *res-verba* sulla quale si era giocata tanta riflessione estetica del platonismo rinascimentale», sulla base di una comune formazione dottrinale di marca specificamente fiorentina (p. 100). In questo conserto di "realismo/platonismo" – se mi si passa la sintesi, forse troppo ardita – come *clavis universalis* della poesia michelangiolesca, la definizione del «comico» passa attraverso la lettura del capitolo *I' sto rinchiuso come la midolla*, il più tardo della produzione michelangiolesca, posto da Girardi precisamente a discrimine tra la sua fase poe-

[65] «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, a. XCIX, 3 (settembre-dicembre 1995), pp. 274-275.

tica centrale (nel suo momento di crisi più angosciosa e di più amaro ripudio) e la sua fase finale, disposta ormai in una pacificata e illimpidita religiosità. Il «verso centrale» del capitolo («La mia allegrezz' è la maninconia») offre lo spunto per agganciare un motivo che è stato cardine e sostegno del mito michelangiolesco, giocato immancabilmente «sul rapporto tra genio, isolamento materiale e caratteriale e malessere depressivo-saturnino» (p. 106). In verità – avverte Corsaro – alla data del capitolo (siamo intorno al 1548) il lessema si era stemperato in una banalizzazione semantica parallela al suo divulgamento. Nel caso di Michelangelo, tuttavia, si può conservare una solida pregnanza filosofica di matrice ficiniana, che coincide appunto con le coordinate della formazione ideologica dell'artista. Lo proverebbero rispondenze puntuali che Corsaro propone con il *De vita* del Ficino (del quale nel 1548 era a stampa a Venezia una versione volgare), pertinenti soprattutto all'esegesi del v. 3 del capitolo («come spirto legato in un'ampolla»). Ed è proprio «la scelta comica ad arricchire [...] un retroterra platonico», proprio in quanto pertinente «alla dimensione drammaticamente imperfetta e dimidiata dell'uomo»: «il legame vincolante istituito da Michelangelo tra materia comica e materia malinconica» è specchio del «rapporto perennemente conflittuale tra corpo e anima» (pp. 111-112). La stessa rinuncia all'attività artistica, dichiarata nel capitolo («Che giova voler far tanti bambocci...»), può essere intesa come il tipico «ripiegamento [...] in una dimensione unicamente fisica del temperamento malinconico» (p. 113).

«Ma la "allegrezza" malinconica di cui Michelangelo si riveste è, nel suo meccanismo linguisticamente antagonistico e impossibile, la ammissione e insieme il palese rovesciamento della dottrina ficiniana»: «recuperando alcune nozioni ficiniane, Michelangelo ne mina in definitiva le fondamenta e valorizza, rispetto a quel magistero, il senso intrinsecamente conflittuale dell'angoscia malinconica. In questa prospettiva si contrappone dichiaratamente alla dimensione edificante del platonismo vulgato, confermando la sua personale inclinazione ad una arte sempre tragicamente terrestre» (p. 113). Il capi-

tolo, dunque, appare contrassegnato «da un registro stilisticamente ambiguo: inclinante in qualche modo alla sfera del comico-basso, ma non qualificato interamente in quella direzione», anzi con precisi richiami marcatamente nobili ed illustri. In conclusione: «il comico realistico di Michelangelo, nel contesto metrico specifico della terza rima, si fonda su un rovesciamento sistematico della consueta materia filosofico-esistenziale reperibile al fondo della sua produzione lirica. Ciò comporta un singolare risultato di commistione 'traumatica' fra l'argomento trattato, essenzialmente 'privato' (dunque motivabile, in linea di principio, entro una scelta bassa), e le sue implicazioni 'alte' o, se si vuole, 'complesse'» (p. 118). «Infine, per ulteriore precisazione, sarà da chiarire che la sostanza dimidiata, o [...] 'traumatica', del comico michelangiolesco, non è dissociabile dall'idea di una nuova e singolare energia di versificazione. In questo senso, lungi dal costituire un risultato approssimato, l'esperienza finale della solitudine e del disfacimento viene riscattata a livello poetico proprio dalla sua inusitata veste comica, recuperando in quella particolare dimensione uno spessore di vitalismo linguistico che informa di sé anche il progetto concettuale dei versi» (p. 119).

La proposta di Corsaro è intelligente ed erudita, sicuramente suggestiva. Mi resta qualche dubbio sull'esegesi del v. 3 del capitolo *I' sto rinchiuso* («come spirto legato in un'ampolla»). Per Corsaro «con *spirito* [...] è indicato il *corpo sottile* dei medici e dei filosofi, veste dell'anima e veicolo dei sogni e dell'immaginazione, tramite 'fisico' essenziale della attività amorosa così come di quella artistica» (p. 108). Bisognerebbe aggiungere che è possibile anche una *lectio facilior* – necessariamente deteriore? –, per la quale uno spirito altro non è che un 'essere incorporeo', *verbi gratia* uno spettro, un folletto, se non addirittura un demonio: il genio della lampada di Aladino, insomma, che un incantesimo ha imprigionato in una domestica pignatta. La cultura folclorica che si manifesterebbe in questa possibilità interpretativa, non mi sembra poi tanto meno plausibile della sapienza dottrinale ficiniana che Corsaro assegna a Michelangelo. E facili sarebbero i riscontri: a stretto

contatto di gomito si potrebbe citare, per esempio, il *Ragionamento* dell'Aretino, nel quale – sia pure con valenza metaforica – si dice che «lo spirito entrava nell'ampolla» (I 126).

LAURA RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, Roma, Bulzoni («Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Italianistica – Studi e testi», Serie di Filologia e Letteratura, 4), 1993, 384 pp.[66]

Fra il novembre e il dicembre 1532 un corteggio di prelati era in viaggio da Roma a Bologna per il secondo congresso fra il papa Clemente VII e l'imperatore Carlo V. La stagione avversa consigliava brevi giornate e soste frequenti. Tappa obbligata Siena. Del viaggio, e particolarmente della tappa senese, ci lasciò una saporosa cronaca in rima Giovanni Mauro d'Arcano, segretario del cardinale Cesarini, nel *Capitolo del viaggio di Roma, al duca di Malfi*. Ad Alfonso Piccolomini, capitano del popolo di Siena, il Mauro ricordava come, dopo le accoglienze oneste, per i viaggiatori dimentichi del tedio e della stanchezza si aprisse il meraviglioso spettacolo delle veglie senesi: cene, mascherate, giochi.

> [...] Poi vidi certi giuochi alla senese,
> uomini e donne insieme mescolati.
> Eran domestichezze alla francese,
> o, per non gir più oltra, alla lombarda,
> non usitate nel roman paese.
> Non era già ballare alla gagliarda
> a suon di trombe, ma una certa festa
> che si facea quasi alla muta e tarda.
> Da seder si levava or quella or questa
> e le davate certa cosa in mano,
> che lungo il corpo avea, larga la testa.

[66] «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, a. XCVIII, 3 (settembre-dicembre 1994), pp. 209-211.

La cosa intorno gía di mano in mano;
l'un si levava in piè, l'altro sedea;
chi s'accostava a ragionar pian piano.
Da' circunstanti il tutto si vedea,
ma quel ch'altri dicesse non s'udía,
ma pensar facilmente si potea.
Egli era un gioco di malinconia,
in apparenza; ma egli era in fatti
un gioco da rizzar la fantasia...

Era il gioco dell'*Invidia* e l'oggetto che circolava di mano in mano era la *mestola*: comico scettro, risibile emblema di una fallica primazia, ma anche strumento di crudeli sentenze, applicato in dolorose "palmate".

Risparmiata e apparentemente intatta dai più rovinosi eventi di fine Quattro e primo Cinquecento – a differenza dei suoi disastrati e temibili vicini, Firenze e Roma –, Siena viveva allora una stagione incantata di precario e come sospeso fervore. Città-stato di provincia, *pólis* eccentrica (più di quanto la geografia suggerisca), dalla storia tormentata dagli odi di parte (almeno quanto la maggioranza delle mezzane signorie d'Italia) e dal presente insidiato, svolgeva e distillava – si direbbe – un'appartata e specialissima civiltà: esattamente nella valenza etimologica di cittadina politezza, di costume raffinato di una cerchia urbana. Ed è appunto la socialità, il concorso solidale dei cittadini, pur nel permanere degli antichi rancori del sangue e delle prossime rivalità per il potere, il dato più cospicuo e in qualche modo sorprendente della cultura senese di questi anni, manifestata quasi sempre in voce di coralità. Naturalmente quel moto centripeto di integrazione sociale ed intellettuale non poteva che metter capo a forme di aggregazione via via più complesse e organizzate e infine statutariamente definite; nasceva così, fra i ceti medio-bassi, la Congrega dei Rozzi, produttrice di un tipico manufatto artigiano (la farsa rusticale), assai fortunato sul mercato letterario del Cinquecento, e di alcuni fra i primi professionisti del teatro (basterà il nome di Niccolò Campani, detto lo Strascino); e nasceva, nel celebre segno di una Zucca, l'aristocratica Accademia degli In-

tronati, di cifra volutamente giocosa e bizzarra, ma dominata da una raffinatissima stilizzazione dei comportamenti, da un'etica che è in primo luogo un'estetica: officina fra le più prestigiose delle lettere cinquecentesche.

Ma la cultura senese del Cinquecento è tutt'altro che riducibile alla semplice dialettica Rozzi-Intronati, della quale fino a non molto tempo fa ci si accontentava di ragionare. Ce l'ha ricordato a più riprese Laura Riccò, gentile e acuta e implacabile investigatrice dei relitti di quella civiltà. Ci diede prima alcuni saggi anticipatori: *La novella di Carlo Montanini e Anselmo Salimbeni: un inedito di Scipione Bargagli* («Filologia e critica», VIII, 1 [gennaio-aprile 1983], pp. 39-107), *Vent'anni dopo: un progetto di riedizione del "Dialogo de' giuochi"* (negli *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno Editrice, 1985, vol. I, pp. 251-277); venne poi la grossa impresa critico-filologica dell'edizione dei *Trattenimenti* di Scipione Bargagli (Roma, Salerno Editrice [«I novellieri italiani», 33], 1989); quindi ancora *Scipione Bargagli fra «comune toscana dettatura» e «maniera sanese pura e gentile»* («Rivista di letteratura italiana», X, 1-2 [1992], pp. 69-103).

Ma le ricerche centrate sulle figure dei fratelli Girolamo e Scipione Bargagli – e in special modo quelle connesse con l'edizione dei *Trattenimenti* – avevano comportato un ampliamento del raggio d'indagine esteso a tutto il contesto sociale e culturale. Era così inevitabile che si giungesse ad assumere come oggetto privilegiato di approfondimento il "genere" *veglia* (perché proprio di un "genere" alla fine si tratta), quasi comune denominatore di una larga e variegata fenomenologia letteraria e teatrale. I primi risultati furono resi pubblici nell'intervento *L'invenzione del genere "veglie di Siena"* al convegno *Passare il tempo*, tenutosi a Pienza dal 10 al 14 settembre 1991 (ora negli atti a stampa: *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Roma, Salerno Editrice, 1993, vol. I, pp. 373-398). In quella circostanza Laura Riccò promosse e curò una rappresentazione con grande successo presso il pubblico dei convegnisti e dei cittadini. L'evento tea-

trale era accompagnato da una sintetica ma elegante *Nota a stampa* su foglio volante, che ci dispiacerebbe andasse perduta.

Ed ecco infine il frutto maturo di questo volume affascinante e impietoso. Affascinante per l'evocazione di un mondo perduto di donne e cavalieri, còlti nella preziosa e fragile apparenza di una civile mondanità (e giova assai sotto questo riguardo il ricco corredo iconografico – in gran parte inedito – che chiude il volume e riproduce manoscritti figurati, rarissime stampe, prospettive teatrali, fogli volanti, rappresentazioni pittoriche: proizione visiva – di immediata suggestione – della materia evocata *per verba*). Impietoso per il controllo severo e quasi spartano che l'autrice esercita sulla sua evocazione: nulla concedendo al colorismo aneddotico (che sarebbe stato facile e banale) e attenendosi scrupolosamente alla concretezza del documento e alla stringatezza dell'argomentare, con un puntiglioso *distingue frequenter* che potrebbe essere adottato a divisa dell'impresa. Da distinzioni capitali muove infatti il trattato, a cominciare da quelle pertinenti proprio alla «nozione di "veglia", e specificatamente di "veglia senese", quale si è imposta nella seconda metà del Cinquecento»: una nozione che nella sua puntuale definizione storica e funzionale resta «ancora da indagare». «Grava da un lato il mito ossessivo dei giuochi, sancito dal fortunatissimo "dittico" dei fratelli Bargagli (e furono gli unici testi editi all'epoca), e imbarazzano di conseguenza le tuttora solo in parte edite *Notti* del Fortini. [...] Per ultimo appaiono "fuori squadra" le molte relazioni di "intertenimenti" rimaste inedite e anche criticamente ignote, che non parlano né di giuochi, né di commedie e spesso non è chiaro a quale genere appartengano, sensibili come sono ad istanze talvolta più trattatistiche o dialogiche che ludiche, teatrali, o anche semplicemente descrittive. Soccorre in parte la categoria interpretativa di "festa", ma anche se si utilizzerà in più occasioni questo termine fra i possibili sinonimi di "veglia", è subito da precisare, per definire il perimetro della ricerca, che nel lessico senese i termini ricorrenti sono "veglia", "trattenimento", "intertenimento", non "festa", che nella semantica locale è semmai, insieme a "pompa", di pertinenza della nuova

padrona Firenze [...]. In sintesi si tratterà dunque di comprendere, al di là dei miti e dei preconcetti di "genere", i meccanismi attraverso i quali s'instaura fattivamente un complesso rappresentativo e le forme della sua cristallizzazione letteraria: il giuoco, cioè, ovvero l'eredità letteraria giunta fino a noi, e il teatro, la reale pratica veglistica e i suoi dimenticati e plurimi tentativi di trasmissione. I due aspetti del problema non sono necessariamente l'un contro l'altro armati» (p. 8).

Alla prima parte, propriamente trattatistica e ragionativa (*La veglia: editi e inediti* [pp. 9-141]), segue una seconda parte (*Le veglie della Corte dei Ferraiuoli* [1569-1570]) che focalizza un momento specifico – e alternativo a quelli più noti – nella storia degli intrattenimenti senesi, riproducendo alcuni testi esemplari (selezionati «in virtù della loro compattezza e del "programma" che li unisce» [p. 289]): la *Relatione dell'Origine della Corte de' Ferraiuoli e spettacol rappresentato l'anno 1568 nel Palazzo Cerretani in Siena* (1569) di Fortunio Martini (pp. 145-161), i *Riverci di Medaglie della Ventura Befana de' Cortigiani Ferraiuoli* (1570) di Scipione Bargagli (pp. 163-242) e il *Trattenimento d'armi e di lettere* (1570) di Belisario Bulgarini [e altri?] (pp. 243-286). Infine la doverosa e impeccabile *Nota ai testi* (pp. 287-323) e le *Tavole* (pp. 325-358), delle quali si è detto.

GENNARO SASSO, *Niccolò Machiavelli*, vol. I, *Il pensiero politico*, vol. II, *La storiografia*, Bologna, Società editrice il Mulino («Collezione di testi e studi – Storiografia»), 1993, 722-498 pp.[67]

Il mio primo incontro con Machiavelli – e credo che così sia stato per molti – avvenne nel segno di Gennaro Sasso. Studente liceale, lessi per la prima volta il *Principe* in un'edizione scolastica da lui curata. Spesso le letture che la scuola impone ai renitenti fanciulli sono fonte di defintivo disgusto. Quella volta per me non fu così: per quanto posso ricordare fu un incontro felice e persuaso. E fu felice e persuasa la rilettura che ne feci da neolaureato, quando un lungo periodo di saltuaria occupazione mi lasciò abbondante tempo libero per disimpegnate e disordinatissime esplorazioni letterarie. Mi piaceva l'interpretazione che chiudeva esatti teoremi, il commento che si concedeva un ampio e salubre respiro, senza perdersi in minute pedanterie. Il mio *esprit de géometrie* ne restava lusingato.

Adesso non ignoro che i teoremi di Gennaro Sasso sono da più parti – e autorevolmente – contestati. È lo studioso stesso, del resto, che ce ne avvisa nella *Premessa* a questa che si può considerare a buon diritto la *summa* dei suoi studi machiavelliani (facendosi un'arma polemica e apologetica dell'orientamento contraddittorio delle censure che gli sono state mosse e rivendicando quasi una virtuosa e illuminata centralità, un aristotelico giusto mezzo fra le esasperazioni degli opposti estremismi). Tuttavia nessuno – credo –, pur non condividendone metodo e conclusioni, potrà contestare l'importan-

[67] «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, a. XCVIII, 3 (settembre-dicembre 1994), pp. 211-212.

za, che si può già dire storica, degli studi machiavelliani di Gennaro Sasso. E dunque la presente occasione editoriale sarà propizia a un nuovo, meglio fondato e più sereno bilancio.

Infatti il primo volume altro non è che la «nuova edizione» del testo che il Mulino pubblicò nel 1980, che a sua volta era la rielaborazione di un libro del 1958 (*Niccolò Machiavelli. Storia del suo pensiero politico*, Napoli 1958). In questa «nuova edizione», «i capitoli della prima [*L'esperienza delle cose moderne*] e della seconda parte [*La composizione delle grandi opere*] sono stati attentamente rivisti, in alcuni punti corretti, in altri migliorati [dall'autore], in altri ancora adattati alle prospettive che, dal 1980 ad oggi, gli è accaduto, su alcune questioni, di elaborare e delineare in termini alquanto diversi dai precedenti. Così è stato per il tema, tanto fondamentale quanto sfuggente, del "principato civile", che, sia pure con sobrietà [egli] ha cercato di meglio precisare alla luce di quanto stabilito in un paio di studi pubblicati in quest'ultimo decennio; così per la cronologia del *Principe*, ritoccata secondo le conclusioni raggiunte in due ampi saggi del 1983 e del 1984; così infine per la questione del Cristianesimo, che è stata alquanto radicalizzata, perché a questo esito [egli] era via via pervenuto negli ultimi tempi e, sopra tutto, nell'ampio studio dedicato al quinto capitolo del secondo dei *Discorsi*, e cioè alla "eternità del mondo" e alle sue varie implicazioni anticristiane. Nella sostanza, ossia nella struttura e nella forma, il libro sarebbe tuttavia oggi quale era nel 1980 se ai capitoli della prima e della seconda parte, e quindi, in pratica, all'intero primo volume, [l'autore] non avesse aggiunto quelli, interamente nuovi e costitutivi della terza parte, che compone il secondo volume e che è dedicato alle *Istorie fiorentine*: ossia all'opera che, per varie ragioni, aveva sempre lasciata o fuori o ai margini della trattazione, e che ora invece forma l'oggetto di un secondo volume, con il quale, dopo trentatré anni, questa monografia machiavelliana giunge al suo traguardo» (p. 11).

ELENA BONORA, *Ricerche su Francesco Sansovino imprenditore librario e letterato*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti («Memorie», Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, vol. LII), 1994, 256 pp.[68]

Un trauma infantile segnò il corso della vita di Francesco Sansovino. Non un trauma freudiano (che ben difficilmente sarebbe possibile investigare a tanta distanza di tempo), ma un trauma collettivo, nel quale Francesco (allora fanciullo di sei anni) e il padre Iacopo (l'artista celebre, conteso dai potenti) rimasero coinvolti: il sacco di Roma del 1527, la spaventosa catastrofe che marca una data epocale nella storia (non solo politica) d'Italia. È Francesco stesso che ricorda in una lettera di molto posteriore le tappe della fuga dall'inferno romano. Scampati fortunosamente agli eccidi e alle devastazioni, padre e figlio, dopo un fugace passaggio per Firenze, ripararono a Venezia per una sosta che avrebbe dovuto essere breve, in vista di un progettato trasferimento in Francia. Ma a Venezia Iacopo Sansovino avrebbe trovato il suo nido ideale e la definitiva consacrazione artistica, instaurando relazioni che furono subito assai felici anche con l'*establishment* politico della Serenissima; da questa gli veniva nel 1529 il conferimento della carica di «protomastro della repubblica», che ne doveva fare l'interprete più fedele della "politica culturale" promossa dal doge Andrea Gritti nel campo dell'architettura e dell'urbanistica. Qualcuno ha parlato addirittura di un triunvirato che allora si sarebbe costituito a Venezia tra Iacopo Sansovino, Tiziano e Pietro Aretino ("esule" anch'egli a Venezia nel 1527).

[68] «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, a. XCIX, 1-2 (gennaio-agosto 1995), pp. 273-275.

L'espressione è forse eccessiva: la cultura veneziana, la più viva e fertile nell'Italia del Cinquecento, aveva articolazioni ben più complesse di quelle che si possono ricondurre al sodalizio dei tre amici. È certo, tuttavia, che il giovane Francesco ebbe la fortuna di crescere in un ambiente ricco di stimoli e di opportunità. Ancora nel 1579 esprimeva pubblicamente la sua riconoscenza al padre per quella scelta fortunata: «Terrò sempre obbligo eterno [a] mio padre, che dopo il sacco, dovendo andare a Parigi, chiamato dal re Francesco I, e giunto in Venezia con animo di riposarsi per quindici giorni e poi partirsi per Francia, non solamente si fermò per i predetti giorni, ma ci visse quarantasette anni e finalmente ci si morì» (p. 11, n. 4).

Al padre, per altro, Francesco rimproverava la «troppo frettolosa voglia» di farne un giurisperito, eleggendo per lui, dopo una prima educazione di profilo nettamente aristocratico, gli studi di diritto all'università di Padova. L'indicazione paterna, assimilabile all'orientamento delle scelte consuete della classe dirigente veneziana, presto doveva essere causa di fieri contrasti familiari, riottando il giovane Francesco all'arida disciplina del giure, secondo un copione che sembra quasi obbligatorio nella biografia di molti scrittori italiani. A Padova lo svogliato studente di legge Francesco Sansovino frequentava con interesse assai più sveglio i corsi letterari e le riunioni dell'accademia degli Infiammati (che raccoglieva allora un gruppo straordinario di intellettuali destinati a coprire un ruolo di spicco nella cultura italiana alla metà del secolo: il Barbaro, il Piccolomini, l'Anguillara, il Maggi, il Dolce, il Varchi, per citare soltanto i più chiari) e confidava i suoi progetti e le sue ragioni all'amico Pietro Aretino, cercandone la comprensione e il sostegno presso il padre contrariato. Fra questi due poli, l'attrazione della cultura padovana più impegnata e il fascino prestigioso del grande scrittore (che vantava – anche al di là del lecito – l'eccellenza del suo genio, onninamente digiuno di studi e alunno della sola natura) che si organizza e si decide la formazione di Francesco. Il quale pur si sarebbe addottorato qualche anno dopo in diritto a Bologna e avrebbe pur dato alle stampe un *Avvocato* (Venezia, Alessandro de Vian, 1554), ma

si sarebbe guardato bene dall'esercitare a lungo una professione che profondamente gli ripugnava. Gettata la toga, si mise con entusiasmo nel mondo dell'editoria, allora fiorentissimo a Venezia, cominciando a collaborare – fin dai primi anni quaranta – con i maggiori tipografi veneziani e pubblicando volgarizzamenti e opere d'invenzione, versi e prose, trattati e compilazioni erudite, commenti e dialoghi d'amore.

Fatto papa Giulio III nel 1550, volle tentare l'avventura della corte romana, non senza il benevolo, anzi paterno avallo di Pietro Aretino, come sempre condiscendente ai desideri di questo suo quasi figlioccio: «Me ne tornai a Roma, in tempo che Giovanni Maria de' Monti fu fatto papa e chiamato Giulio III (perché in privata forma mi haveva l'anno 1521 tenuto a battesimo in Sant'Eustachio); non è da domandare quanto la speranza [...] mi avviluppasse nei suoi sempre indissolubili intrighi» (p. 51). Ma le speranze romane dovettero bruciarsi presto, se dopo un anno o poco di più era tornato. Il destino di Francesco – come quello di Iacopo – era a Venezia, tanto bene si verificava in lui il teorema che Pietro Aretino aveva formulato nel 1538 nel *Ragionamento delle corti*, additando ai giovani intellettuali il disprezzo dell'ignobile servire in corte e – per converso – l'onore degli studi liberali. Fra gli intellettuali per così dire "aretiniani" che alla metà del secolo tentarono di vivere a Venezia, da "indipendenti", dei frutti dei loro "studi" e per i quali il bilancio definitivo fu spesso fallimentare (fino all'impiccagione del povero Niccolò Franco, reo di importuno pasquinismo), Francesco Sansovino, forse anche per il radicamento ormai stabile e fruttuoso che gli veniva dal successo del padre e che mancava agli altri immigrati, fu certamente fra i più fortunati. Nel 1560 aprì lui stesso una tipografia (all'insegna della «luna crescente»), nella titolarità della quale subentrò nel 1569 il figlio Giacomo, ma la cui direzione di fatto rimase sempre nelle mani del nostro Francesco. In realtà, dopo un avvio sfolgorante, l'impresa si adagiò nel grigiore di una modesta *routine*: l'ipotesi suggestiva di un "poligrafo" imprenditore editoriale di se stesso e capace di sommare tutte le competenze dell'industria libraria non trova verifiche persua-

sive. Il fallimento – di poco anteriore – del Doni è una precisa conferma.

Non venne meno, invece, il successo dello scrittore. All'insegna di un pugnace programma di divulgazione (far «comprendere in un momento quello che è stato largamente trattato in tanti secoli da tanti scrittori» [p. 36]), con un'accentuazione polemica – di marca aretiniana – contro i «pedanti che si distillano il cervello sulla derivazione di una voce e si mangerebbero il cuore per una parola» (p. 37), il Sansovino seppe trovare la formula giusta per un'*audience* di ampia estrazione, dimostrando, nello stesso tempo, una sensibile e intelligente capacità di adattare le proprie scelte al mutare dei tempi. Così, dalla primitiva produzione di segno eminentemente retorico-letterario (che coincide con la fase di espansione della letteratura italiana poco prima della metà del secolo) seppe passare – specializzandovisi – a una produzione di carattere informativo, con un'evidente propensione storico-antiquaria, quando, col calare della domanda di manufatti letterari, si avvertì la necessità di riconvertire i meccanismi produttivi. I titoli, dagli *Annali turcheschi* all'*Epitome dell'historie d'Italia*, dalla *Cronologia del mondo* all'*Origine et fatti delle famiglie illustri*, dalle *Antichità di Beroso caldeo* a *Venetia città nobilissima*, con il grande preludio nel 1560 dell'*Historia universale dell'origine et imperio de' Turchi*, sono di per sé eloquenti.

Soprattutto su questa seconda fase si concentra l'investigazione di Elena Bonora che riserva un capitolo alle *Cose turchesche*, uno al *Secretario*, uno a *Venetia città nobilissima*. Non è questa la sede per discuterne al minuto. Resta da dire che le ricerche dall'autrice dichiarate nel titolo del volume sono state complesse, diligenti e fruttuose. Ne è venuta una pioggia di nuove informazioni sempre verificate con scrupolo e competenza. Se di qualcosa si avverte la mancanza – nel saggio su un «imprenditore librario» – sono, è quasi superfluo dirlo, gli annali tipografici, sia pure nella forma più stringata che si possa immaginare. Forse anche la documentazione bibliografica avrebbe potuto essere proposta in forma meglio organizzata. Ma resta ben solido e destinato a durare l'acquisto di cono-

scenza che si deve a questo libro densissimo di cose quanto parco di parole.

Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, vol. II, *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, 890 pp.[69]

Era in uso non molto tempo fa – e forse lo è ancora – vituperare la *Storia dei generi letterari italiani* pubblicata dall'editore Vallardi in un arco di tempo che va dai primi anni del Novecento agli anni Trenta. Sembrava allora il tardivo retaggio di una cultura positivista ormai sorpassata nei metodi e negli intendimenti (salvo poi fare sistematico ricorso ad essa quando si imponeva una ricerca per "fonti" e per "riscontri"). Per di più la «società di professori» a cui era stata affidata, volume per volume, l'impresa vallardiana non sempre era stata all'altezza del compito: alcuni dei molti tomi risultavano di fatto malamente contrassegnati da fretta e approssimazione compilatoria se non da autentica impreparazione. (C'è da chiedersi se la cultura italiana nel suo complesso – a prescindere dalle designazioni editoriali – fosse allora in grado di sviluppare in maniera adeguata un simile progetto, distratta com'era da più affascinanti sirene). Eppure quando, abbandonate le amene plaghe della pura poesia o le aspre contrade della lotta di classe, si cercava di attenersi non alle manifestazioni storiche dello spirito ma alle più umili e probabilmente più concrete investigazioni di "fonti" e "riscontri" – e cioè, in definitiva, ai vestigi accertabili della cultura di un autore, di un'opera, di un'area geografica – la compulsazione della collana di Vallardi, con

[69] «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, a. XCVIII, 3 (settembre-dicembre 1994), pp. 213-215.

tutti i suoi limiti e le sue inadempienze, risultava pressoché inevitabile.

Adesso, grazie anche al risorto interesse per gli aspetti tecnici dell'operare letterario, l'attenzione per i "generi" è (fortunatamente) tornata a vigoreggiare. Nel rilancio si sono contraddistinti in modo speciale poprio Brioschi e Di Girolamo, che ora hanno tradotto l'ipotesi metodologica in proposta didattica, coordinando l'opera di un'*équipe* di studiosi (spesso dei veri e propri "specialisti") nel confezionare un manuale di letteratura italiana destinato «agli studenti universitari, ai docenti della scuola superiore e ai lettori colti».

Naturalmente non si può dar giudizio intero di un progetto editoriale tuttora in corso di elaborazione. Raccomanda la cautela l'assenza ancora di strumenti fondamentali (retorica, storia della lingua, versificazione, metodologia, filologia ecc.) che il piano dell'opera destina al quinto volume (occupato per intero dagli *Apparati*). Ci piacerebbe, per esempio, sbirciare quel *Dizionario degli autori e delle opere citate* che, relegato in coda al quinto volume, potrebbe far sospettare che si tratti di qualcosa di assimilabile a un semplice indice dei nomi. Ma qualche considerazione d'ordine generale e sul settore di nostra competenza sarà pur sempre possibile.

Lodevolissimo, intanto, appare il proposito di dotare la nostra università di un manuale di letteratura italiana per essa specificamente concepito, sottraendola alla tradizionale dipendenza dai manuali di liceo: e si rimedierà – si spera – ad assurdi e inconcepibili inconvenienti che in essi regolarmente si verificano, come quello per cui, in nome della gradualità dell'insegnamento – immagino –, in un libro di testo assai accreditato si può scoprire – sbigottiti – che al Poliziano sono dedicate tre paginette scarse, laddove il Foscolo sguazza in trentatré pagine abbondanti. Dal che si dovrebbe arguire che il Foscolo conta quanto undici Poliziani. Lodevole mi pare anche il tentativo di sottrarsi allo schema scontato del "profilo storico". Ormai nessuna persona di buon senso può credere a una monocrazia di metodo: un democratico e tollerante pluralismo di "approcci" critici appare inevitabile. Il manuale di Brioschi e

Di Girolamo ne adotta risolutamente uno: un approccio che rovescia il transito tradizionale dall'autore all'opera e dal "grande" alla folla dei "minori", spostando il fuoco della trattazione dall'eccellenza individuale alla socialità della cultura e dal facitore al fatto letterario, come centro – esso stesso – di una rete di rapporti all'interno della tradizione. La stessa capitolazione del testo si intitola a veri e propri generi letterari «maggiori» (la lirica, l'epica, la storiografia, il teatro ecc.) o ad aspetti essenziali della produzione e della ricezione letteraria (ogni volume si apre con tre capitoli: *La cultura*, *La comunicazione letteraria*, *La lingua e le forme*, con una scansione interna che nello stesso tempo si ripete e si differenzia in rapporto ai più significativi sviluppi della scansione epocale).

La proposta è di grande interesse. Mi diverte e mi affascina in modo particolare la struttura modulare del testo, che offre la possibilità di smontarlo e di rimontarlo con estrema facilità – sul filo della sincronia o della diacronia –, ricavandone il sintetico ma completo profilo di un "genere" nel corso dell'intera nostra storia letteraria – a supplemento dei volumi vallardiani – o, se si preferisce, lo spaccato delle compresenze coeve in un punto temporale. Ed è importante l'attenzione puntigliosa alla strumentazione tecnica, tradizionale punto debole degli studi letterari in Italia.

Naturalmente la proposta ha anche le sue limitazioni: talvolta inevitabili, connaturate alla scelta di metodo. Per esempio: sono passati nella nostra letteratura personaggi che hanno contato proprio in quanto personaggi, più che come produttori di oggetti destinati alla lettura. Mi corre quasi l'obbligo di nominare Pietro Aretino, «flagello dei principi», «secretario del mondo»: protagonista di un'avventura individuale forse senza pari, che farebbe voglia di resuscitare – a dispetto – la formula burckhardtiana della vita come «opera d'arte». Ebbene, chi scorre l'indice dei nomi del secondo volume scopre che Pietro Aretino è citatissimo in molteplici occasioni; e non potrebbe essere altrimenti se si pensa a quante cose diede mano nella sua scandalosa e operosissima esistenza. Tuttavia il senso di quell'avventura straordinaria (eppure così esemplare

nella società e nella cultura del suo tempo) evapora nel moltiplicarsi delle citazioni di scritti che compiute "opere d'arte" non hanno mai saputo essere. Il capolavoro di Pietro Aretino – la sua vita stessa – in questo manuale non c'è.

Altre cause di perplessità si sarebbero potute evitare. I curatori manifestano programmatico disprezzo per le «astratte etichette» dei «movimenti». Tuttavia, non fosse che per ragioni pratiche di commercializzazione editoriale, sono costretti ad adottare una partizione in volumi che finisce per funzionare come una sorta di periodizzazione surrettizia. Così il Quattrocento è confinato nel primo tomo, mentre sono conglobati in uno Cinquecento, Seicento e primo Settecento. Dal momento che la divisione non dipende di necessità da un obbligatorio *curriculum* di anni e programmi scolastici, non sarebbe stato meglio, semmai, accorpare Quattrocento e Cinquecento? E non si tratta affatto di tutelare *in infinitum* inveterate categorie storiche (Umanesimo e Rinascimento), ma proprio di definire sezioni il più possibile omogenee nello sviluppo dei generi e dei problemi letterari. Ma qui troppo ci sarebbe da dire.

Infine, è inevitabile, in un'impresa collettiva, che ci sia diseguaglianza fra le varie calligrafie. Ciò può essere motivo di arricchimento o fonte di scompensi. È onesto e doveroso fare nomi. Nel volume che ci sta sott'occhio due capitoli consecutivi si prestano assai bene a fornire esempi. Nella sezione dedicata alla *Comunicazione letteraria* Silvano Cavazza svolge con inappuntabile compitezza il capitolo della *Stampa* (la storia del libro è uno dei problemi che con maggiore profitto si sono aggregati alla tradizionale storiografia letteraria): una prosa limpida e concreta, una padronanza sicura della materia, una manifesta attitudine alla comunicazione piana ma non scialba, quale richiede un impegno che si dichiara didattico per principio; nello stesso tempo un piccolo saggio che chiunque può leggere con gusto e con profitto. Subito dopo tocca a Carlo Ossola il capitolo *Autori, committenti, pubblico*. Una scrittura palesemente diversa: si moltiplicano le citazioni, si appesantiscono le note, si sommano i riferimenti preziosi, i richiami allusivi, gli ardimenti di stile. All'umiltà che è segno di sapienza si so-

stituisce una vaporosa albagia saggistica, un gorgheggio narcisista che stona nel concerto del volume. Forse anche nella scelta delle collaborazioni si sarebbe dovuto partire dalle cose e non dai nomi.

Archivio della tradizione lirica da Petrarca a Marino, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Lexis («Archivio Italiano. Strumenti per la Ricerca Storica, Filologica e Letteraria»), 1997.
FRANCESCO PETRARCA, *Opera omnia*, a cura di Pasquale Stoppelli, ivi, 1997.
TORQUATO TASSO, *Tutte le opere*, a cura di Amedeo Quondam, ivi, 1997.[70]

È un caso davvero fortunato poter inaugurare una rubrica[71] registrando un evento straordinario, probabilmente storico. Queste note, destinate a render conto con voce sommessa – senza nessuna pretesa tecnicistica, e anzi con un solenne voto di semplicità di concetti e di linguaggio – delle novità dell'editoria elettronica (sia su disco che in rete) pertinenti alla letteratura italiana, non potevano trovare battesimo più propizio. È ancora fresco, infatti, il *vernissage* della collana «Archivio Italiano. Strumenti per la Ricerca Storica, Filologica e Letteraria» della casa editrice romana Lexis, che propone l'uscita contemporanea di tre titoli di grande prestigio.

Un evento storico, è subito necessario aggiungere, nella breve storia dell'editoria elettronica italiana, si era già verificato nel 1993, quando vide la luce la prima versione della *L.I.Z.*, la *Letteratura italiana Zanichelli*, a cura di Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, Bologna, Zanichelli Editore. Non credo che siano stati molti gli italianisti che allora se ne sono accorti. Ma non si può dire diversamente quando si era raccolto in un CD ROM (un Compact Disk di dati) la più grande collezione di

[70] «Studi italiani», X, 1 (gennaio-giugno 1998), pp. 279-283.

[71] Si tratta appunto della rubrica *informatica* della rivista «Studi italiani», che curai per qualche anno.

classici italiani che sia mai stata realizzata (e mettiamo in conto, beninteso, tutti gli «Scrittori d'Italia» di Laterza, tutti i «Classici Italiani» della UTET, ma persino la gloriosa «Biblioteca Nazionale» Le Monnier e persino i remoti «Classici Italiani» pubblicati tra Sette e Ottocento). Erano 109 scrittori, da Francesco d'Assisi a Svevo, per un totale di 362 opere: l'*opera omnia* (o quasi) dei "maggiori", una scelta intelligente di scritti dei "minori". E testi non canonici: la *Cronica* del Villani, le *Vite* del Vasari, le *Navigazioni* del Ramusio. E testi introvabili: i *Sonetti* del Burchiello, *verbi gratia*, ridigitati per intero dall'edizione di Londra del 1751. I testi potevano essere letti (ma non copiati) o "interrogati". Infatti il *corpus* testuale era governato da un "programma di interrogazione" siglato DBT (*Data Base Testuale*), sviluppato da Eugenio Picchi presso l'Istituto di Linguistica Computazionale di Pisa: in parole povere, il programma generava a richiesta e a misura delle esigenze dell'operatore le concordanze elettroniche (con funzioni di gran lunga più sofisticate di quelle possibili con le concordanze cartacee) di una parte o dell'intero *corpus* testuale archiviato nel CD. In proporzione – è ovvio – alla potenza e alla memoria operativa della macchina utilizzata.

I tre CD pubblicati adesso dalla Lexis si collocano nella logica linea di sviluppo di quella grande iniziativa, non fosse altro che per il fatto di utilizzare una variante aggiornata e potenziata del DBT di Picchi: mentre il programma di allora operava in ambiente DOS, quello di adesso, disponibile anche in inglese, opera in Windows (sia Windows 3.1 e superiori, sia Windows 95; i requisiti minimi del sistema sono un PC 486, 4 Mb disponibili sul disco rigido, 4 Mb liberi di memoria operativa [RAM], oltre – naturalmente – a un lettore per CD). La migrazione in Windows consente un netto salto di qualità, anzittutto per il comodo di poter lavorare in *multitasking*, cioè di poter tenere aperte più "finestre" con diversi programmi contemporaneamente in funzione e quindi di poter accoppiare a DBT il programma (o i programmi) con il quale abitualmente si lavora, sia esso un *editor*, un *database*, un foglio elettronico, un motore per ipertesti.

Ma lo sviluppo dell'impresa – a prescindere dai dettagli tecnici – è stato reso possibile dall'apporto determinante dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara, che da un decennio lavora, con la collaborazione di numerosi ricercatori, alla costituzione di archivi testuali e documentari della tradizione letteraria italiana: un ampio e ambizioso programma, nel quale rientra, fra gli altri, l'*Archivio della Tradizione Lirica da Petrarca a Marino*. L'alleanza tra la massiccia archiviazione dell'Istituto e la collaudata e operosa efficienza della coppia Stoppelli-Picchi ha creato un «virtuoso intreccio di esperienze» (come scrive Quondam nell'opuscolo di presentazione dell'*A.T.L.*) che ha reso «possibile definire e mettere a frutto procedure standardizzate per l'acquisizione e la codifica di testi di grande sicurezza e affidabilità; esattamente le stesse che governano oggi il lavoro del CIBIT diretto da Mirko Tavoni, nonché il programma editoriale della Lexis» (p. 3).

Ancora una volta quello che immediatamente impressiona sono le cifre. Occupiamoci prima dell'*A.T.L.* Contiene 200 testi poetici degli autori più disparati: tutti quelli disponibili in edizioni otto-novecentesche, dalle *Rime* di Benedetto Varchi del 1858 alle *Rime* di Ascanio Pignatelli del 1996 (sempre nell'edizione più attendibile), oltre a testi in corso di pubblicazione (forniti direttamente dai curatori in forma elettronica) e a testi contenuti in tesi di laurea dell'università di Pavia. In più, quale «cauto sondaggio», la trascrizione diretta delle edizioni originali di Giraldi Cinzio, Guarini, Malipiero. In più «una rappresentativa selezione di poeti antichi che intende assumere il punto di vista dei poeti moderni: esemplata, cioè, sul quadro che nel 1527 ne delinea la famosa raccolta di *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, pubblicata a Firenze dai Giunti (altrimenti chiamata la "Giuntina di rime antiche")» (*ibid.*) [in realtà l'offerta di testi pre-petrarcheschi è assai più ricca]. Un *corpus* di cui è appena possibile riassumere l'elenco alfabetico degli autori, senza tener conto degli innumerevoli presenti solo in raccolte collettive (la sola *Bibliografia delle edizioni di riferimento* occupa nove pagine a stampa nell'opuscolo che accompagna il CD): T. Accetto, L. Alamanni, L.B. Alberti, G. Al-

fani, D. Alighieri, C. Angiolieri, T. d'Aragona, P. Aretino, L. Ariosto, B. Baldi, M. Bandello, P. Barignano, A. Beccari, F. Beccuti, P. Bembo, F. Berni, G. Boccaccio, M.M. Boiardo, F. Bolognetti, D. Bonifacio, L. Borra, A. Botta, A. Braccesi, A. Brocardo, A. Bronzino, F. Brunelleschi, Buonaccorso da Montemagno, M. Buonarroti, Burchiello, G. Calogrosso, B. Cappello, G. della Casa, G. Cavalcanti, B. Cellini, Cenne da la Chitarra, Cino da Pistoia, P. Collenuccio, V. Colonna, L. Contile, A. Cornazzano, Niccolò da Correggio, A. di Costanzo, L. Curzio, Dante da Maiano, N. de' Rossi, G. Dondi dall'Orologio, M.A. Epicuro, R. Filippi, A. Firenzuola, Folgore da San Gimignano, N. Franco, V. Franco, A. Fregoso, D. Frescobaldi, A. Galli, F. Gallo, V. Gambara, B. Gareth, B. Giambullari, Ser Giovanni Fiorentino, G.B. Giraldi Cinzio, G. dei Conti, C. Gonzaga, G. Gradenigo, A.F. Grazzini, G.B. Guarini, I. Guidi, G. Guidiccioni, G. Guinizelli, Guittone d'Arezzo, Iacopone da Todi, J. de Jennaro, Lapo Gianni, G. da Lentini, N. Machiavelli, C. Magno, M. Malatesti, G. Malipiero, G. de' Mantelli, G.B. Marino, B. Martirano, C. Matraini, L. de' Medici, G.M. di Meglio, M.G. Molino, F.M. Molza, I. di Morra, G. Muzio, G. Muzzarelli, R. Nannini, B. Olimpo da Sassoferrato, G. Parabosco, F. Petrarca, G. Pico della Mirandola, G.B. Pigna, A. Pignatelli, A. Poliziano, L. Da Porto, A. Pucci, L. Pulci, A.F. Raineri, C. Rinuccini, B. Rota, F. Sacchetti, G. Sacchetti, D. Sandoval de Castro, I. Sannazaro, G. Savonarola, C. Scroffa, B. Segni, S. del Bene, Serafino Aquilano, S. Serdini, A. Sforza, N. Soldanieri, G. Stampa, G.B. Strozzi il Vecchio, L. Tansillo, G. di Tarsia, B. Tasso, T. Tasso, A. Tebaldeo, A. Tesauro, N. Tinucci, G.G. Trissino, F. degli Uberti, L. Valenziano, E. di Valvasone, F. di Vannozzo, B. Varchi, A. Veneziano, M. Venier, D. Veniero, G. Visconti. E non tocchiamo le raccolte collettive (del Certame Coronario, dei canti carnascialeschi ecc.) per non eccedere in lunghezza. È un *corpus* che nessuna biblioteca – neppure la più ricca e prestigiosa – potrà mai offrire su carta. Ed è una conquista, resa disponibile dalle nuove tecnologie, che nessuno d'ora in poi potrà permettersi d'ignorare.

Prima di andare oltre, qualche riflessione. È ovvio che la selezione fotografa l'esistente (con qualche preziosa addizione altrimenti indisponibile). E nessuno, credo, si lamenterà di quello che vi trova di inatteso. Però qualche perplessità resta; in rapporto, anzitutto, alla definizione del "genere" letterario. Insomma, in un *Archivio della tradizione lirica* è certo necessario accogliere un Rustico Filippi e un Cecco Angiolieri, ma è ragionevole trovarvi un Burchiello? E se c'è un Niccolò Franco, perché non c'è un Matteo Franco? E se c'e Iacopone, perché non ci sono il laudari anonimi? E se ci sono le *Poesie musicali del Trecento*, perché non ci sono le *Cantilene e ballate* del Carducci? E se c'è la *Ninfa tiberina*, perché non c'è il *Ninfale fiesolano*? Era probabilmente inevitabile inserire la *Commedia* e i *Trionfi*, ma allora perché non l'*Amorosa visione*? E se ci sono le liriche del *Decameron*, perché non ci sono quelle dell'*Ameto*? Ma il trattamento dei prosimetri è per forza problematico: e si può capire che ci siano le liriche degli *Asolani* ma non quelle dei *Ragionamenti* del Firenzuola. Insomma esistono contiguità e connessioni che è pressoché impossibile dirimere con un taglio netto e definitivo. Lo stesso vale per i confini cronologici: non si può non pensare, *exempli gratia*, che il Chiabrera, il Tassoni, il Campanella (tutti assenti) sono tutti più vecchi del Marino. Ma sarebbe non solo ingeneroso ma anche sciocco imputare a carico di Quondam le inevitabili lacune (anche rispetto all'esistente). Una nuova edizione potrà eventualmente riparare alle assenze (mi viene in mente Giordano Bruno, mi viene in mente *La poesia barbara nei secoli XV e XVI* curata dal Carducci [ristampata nel 1985 dalla Zanichelli], mi vengono in mente le *Poesie* dell'Aretino curate dallo Sborselli...).

Altri problemi derivano dalla eterogeneità dei testi utilizzati. Anche se si è proceduto a una cauta normalizzazione (i «criteri di edizione» sono esposti a p. 4), restano differenze profonde tra una approssimativa edizione ottocentesca e una puntigliosa edizione critica di oggi, a cominciare dall'affidabilità del testo. D'altra parte rieditare tutto non era possibile (è stata l'utopia della Crusca negli ultimi decenni); si è adottato un principio di «assoluta neutralità, direttamente assumendo

quanto le biblioteche mettono in questo settore a disposizione dello studioso» (*ibid*.). Di questo problema l'utente deve essere ben consapevole, specialmente quando svolga ricerche su testi derivati da edizioni disomogenee. Non solo la grafia, ma la lingua stessa possono subire escursioni notevoli: si deve partire dal presupposto che la ricerca, se vuol essere plausibile, non può limitarsi alla forma più comune, ma deve prevedere in partenza un ventaglio di varianti.

Bene, che cosa si può fare con tutto questo ben di Dio? Leggere, anzitutto, è ovvio; ma non copiare. Mentre si possono "salvare" (cioè registrare nella memoria del computer) i risultati delle "interrogazioni", non si possono copiare le schermate di testo. È un'elementare precauzione dell'editore che deve difendere nei suoi diritti commerciali le ingenti risorse profuse nella realizzazione dell'opera. Ma la funzione di base è appunto quella dell'"interrogazione". Atto preliminare è la scelta del testo (o dei testi). Già la schermata iniziale, subito dopo il frontespizio, propone la lista degli autori: utilizzando il mouse o i tasti-funzione del programma (l'interfaccia è quello grafico di Windows, non più quello testuale della prima *L.I.Z.*) si "seleziona" ciò che interessa. La scelta va dall'intero *corpus* al singolo testo, prevedendo la possibilità di definire dei "modelli", ovverosia degli insiemi ritagliati sulle esigenze dello studioso, che possono essere memorizzati, modificati, eliminati. Si può cercare una parola o una "stringa" di testo, utilizzando, se necessario, i cosiddetti caratteri *jolly* (l'asterisco, che sta per una qualsiasi sequenza continua di caratteri, e il segno del dollaro che sta per un solo carattere), nonché la ricerca *fuzzy*, che consente di cercare tutte le parole che differiscono da quella richiesta per un solo o per due caratteri. Si possono anche definire "famiglie" di parole da cercare, servendosi degli operatori logici *and* (il programma cerca solo le occorrenze comuni di due o più parole negli stessi contesti), *or* (il programma cerca tutte le occorrenze di due o più parole), *not* (il programma cerca le occorrenze di una o più parole escludendo i contesti comuni ad un'altra parola). Dalle occorrenze si risale ai contesti (e ai testi) con un semplice click del

mouse. Funzioni più complesse (come la programmazione di ricerche sequenziali) non si possono qui riassumere. Non si può tacere invece della possibilità di produrre indici e statistiche: dalle frequenze alfabetiche agli *indices locorum*, dagli incipitari agli explicitari, dalle sequenze di caratteri alle sequenze di parole. Non si può tacere, soprattutto, della possibilità di generare concordanze con una semplicità incredibile. Un nostro personale esperimento ha prodotto in pochi secondi le concordanze "formattate" (cioè tipograficamente composte in modo da poter essere immediatamente stampate) di Giovanni Dondi dall'Orologio. Il programma, oltre a una chiara guida *on line* (alla quale si può ricorrere in qualsiasi momento con un click del mouse sull'icona corrispondente) che integra e compendia quella cartacea distribuita insieme al CD, fornisce un piccolo *editor*, che è in comunicazione con la *clipboard* (gli 'appunti') del sistema operativo e quindi con qualsiasi altro programma in esecuzione, e la possibilità di "esportare" in vari modi i risultati delle ricerche.

Ciò che si è detto per l'*A.T.L.* vale in gran parte anche per il Petrarca e per il Tasso, attrezzati con lo stesso programma, con i necessari adattamenti. Anche in questi casi siamo di fronte a *corpora* testuali inarrivabili finora per qualsiasi studioso. E si colmano lacune – anche di testi di capitale importanza – che ostacolavano seriamente gli studi. Basti pensare alle *Lettere* del Tasso (confinate nell'edizione cartacea a cura di Cesare Guasti del 1854-1855 e giustamente escluse dalla riproduzione xerografica nelle biblioteche), quotidianamente disputate dagli studiosi. Ma si pensi addirittura alla *Conquistata*, della quale non esiste un'edizione in commercio. Per il Petrarca è questa la prima edizione dell'*opera omnia* dopo le edizioni basileensi del Cinquecento. E si può ben auspicare con Stoppelli che l'attuale disponibilità possa agevolare il recupero critico di «capolavori assoluti, come quel *De remediis utriusque fortune* che è l'opera latina del Petrarca più letta nel Rinascimento, vera e propria bibbia di tutta la trattatistica morale rinascimentale e post-rinascimentale, eppure ancora oggi illeggibile per l'assenza di edizioni moderne» (p. 3 della *Presentazione*).

Naturalmente i problemi non mancano; e sono in primo luogo filologici. Del resto siamo di fronte a scrittori incontentabili, che per tutta la vita hanno continuato a ritornare, insoddisfatti, sull'opera loro, complicando non poco il lavoro di chi ha dovuto ricostruirne gli scritti. Non per nulla a suo tempo Caretti abbandonò per disperato l'edizione delle *Rime* del Tasso. E si ripropone l'ostacolo della scarsa omogeneità dei testi disponibili. «Il rischio» dice ancora Stoppelli «è che [l'attuale redazione elettronica] finisca per assomigliare più al vestito di Arlecchino che all'opera organica di un autore. Ma le peculiarità dello strumento informatico sono tali da determinare, anche in presenza di edizioni testuali precarie, un enorme progresso degli studi. Dunque un rischio che vale la pena di correre». Tanto più che i primi beneficiari saranno proprio i filologi, che d'ora in poi disporranno di una strumentazione fino a poco tempo fa semplicemente inimmaginabile.

*

Il retroterra poetico dell'*A.T.L.* (ma anche parte del terreno comune) è coperto già da qualche anno, con continui aggiornamenti e miglioramenti, da un prodotto che sta a mezzo fra la banca dati telematica e la pubblicazione su supporto magnetico (su dischetti *floppy*). Infatti, in quella parte di Internet che si suol chiamare World Wide Web (abbreviato WWW) e che si può "navigare" con grande semplicità servendosi di *browser* ('navigatori') grafici e ipertestuali, all'indirizzo

http://www.silab.it/frox/200/pwhomita.htm

si incontra la home page del *Duecento. Repertorio elettronico della poesia italiana dalle origini a Dante* di Francesco Bonomi.

Mentre «Archivio italiano» è un prodotto, per così dire, "industriale", compiuto con un organico lavoro d'*équipe* e caratterizzato da un elevato indice di professionalità tecnica e

imprenditoriale, *Duecento* è piuttosto un prodotto "artigianale" – nell'accezione più nobile del termine, che implica anzitutto l'inappuntabile correttezza del confezionamento – e fa pensare ai primi tempi (i tempi "eroici") della rete delle reti, cresciuta prodigiosamente grazie al prodigarsi di un'infinità di dilettanti entusiasti, prima che i manager si accorgessero delle occasioni di profitto e che gli enti pubblici vi riversassero la loro burocrazia. Il "sito" (il luogo virtuale della rete) in questione è nato e cresciuto per l'encomiabile iniziativa di un "artigiano" informatico, al quale si è aggregato per strada un gruppuscolo di collaboratori. *Duecento* mette in consultazione on line in formato HTML (il linguaggio ipertestuale di World Wide Web) un archivio di «quasi 200 autori tra maggiori, minori e minimi, per un totale approssimativo di 2.400 opere, 85.000 versi, 350.000 parole, 3.000.000 di caratteri». I testi vanno dall'indovinello veronese alla *Commedia*. Il punto di partenza sono i *Poeti del Duecento* di Contini (come continiana è la bandiera ideologica: «io vi esorto alle Concordanze»); per il seguito, dichiara Bonomi: «si sono integrati i testi in base a questi criteri: sostituendo quei testi di cui esistano edizioni migliori più recenti; arricchendo le parti non complete; aggiungendo alcune sezioni particolarmente trascurate. Questo approccio semplicistico mi è sembrato giustificato in base ad una semplicissima considerazione: Questa non è un'edizione, e neppure un libro da leggere: è uno strumento di ricerca. Come edizione, sarebbe una pessima edizione, ma come strumento di ricerca **funziona** e permette di effettuare ricerche completamente impensabili con metodi convenzionali». Ed infatti è disponibile *on line* un motore di ricerca che consente «ricerche full-text istantanee, ricerche approssimate, ricerche di parole in rima, display di testi interi e di contesti, possibilità di salvataggio dei risultati delle ricerche», oltre a fornire «aiuto on line su tutte le schermate del programma» ed «esempi pratici di ricerche». Ma le potenzialità complete del motore di ricerca (un programma "proprietario", sviluppato da Bonomi stesso) sono espresse soltanto nella versione dell'archivio su *floppy disk*, acquistabile presso l'autore medesimo per cifre mo-

destissime (L. 40.000 per il singolo utente privato, L. 150.000 + IVA per le istituzioni). Le modalità di acquisto sono precisate nelle pagine Web (o possono essere richieste direttamente all'autore: Francesco Bonomi, Le Pialle, 50022 Greve in Chianti [Firenze]; tel.: 055 854005; e-mail: f.bonomi@agora. stm.it).

ROSSELLA BESSI, *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore («Biblioteca di "Lettere italiane" – Studi e Testi», LXI), MMIV, XX-380 pp.[72]

Negli ultimi tempi della sua breve vita Rossella Bessi lavorò a un intervento di natura programmatica e metodologica, di taglio didascalico, rimasto incompiuto e pubblicato postumo con il titolo *Ragione e metodo nella critica dei testi letterari* («Medioevo e Rinascimento», n.s., XI [2000], pp. 14-22). In quelle pagine provvisorie Rossella si attribuiva un «metodo *sui generis*», ovvero una «metodologia non appresa su trattati di estetica, ma attraverso l'insegnamento e la sperimentazione *in re* – vale a dire direttamente sui testi», una metodologia trasmessa «con l'esempio e con la parola da Mario Martelli», il suo maestro (p. 13). Io non so dire quanto Martelli ci sia nella Bessi (e di questo non parlerò); vorrei invece provarmi ad attuare su questo libro un'operazione interpretativa simile a quella che Rossella si proponeva di seguire nei suoi studi: cercherò anch'io di operare *in re*, «sui testi», lasciando «che sia il testo analizzato a dettare al critico le sue leggi, a suggerirgli la strada da percorrere per giungere alla sua "interpretazione"» (*ibid*.). Ma prima vorrei aggiungere una postilla che sta a mezza strada tra il saggio e il volume. Nel titolo del saggio – come si è visto – si parla di *critica dei testi letterari*; nel volume che si presenta, invece, le parole *critico* e *critica* sono rarissime e compaiono sempre in contesti abbastanza neutri e insignificanti. Ciò accade – credo – non senza ragione. Rossella preferisce *interprete*, *interpretare*, *interpretazione* (non per nulla è stata per anni redattrice di una rivista che si intitola «Interpres»),

[72] «Studi italiani», IV, 2 (luglio-dicembre 2004), pp. 263-267.

indicando allo studioso un ruolo più modesto e più serio di quello che tanti *critici* presumono di svolgere: un ruolo senza protagonismi, lavorando *a latere*, con funzione di servizio.

Detto questo, c'è un'espressione che vorrei estrarre dal testo e assumere come divisa: *in itinere* ('in corso d'opera'), una divisa che – a ben guardare – si può estendere a tutta la vita umana. Nel nostro caso sta a significare la natura perennemente provvisoria delle affermazioni (delle conclusioni) da cui l'*interprete*, a un certo punto del suo operare, non può tuttavia esimersi. Il volume pullula (alla lettera) di dichiarazioni di provvisorietà. L'ultima pagina stessa si chiude su un'affermazione di questa natura: «Il problema, come ognun vede, diventa a questo punto più complesso e più intricato di quanto e l'occasione e lo stato di avanzamento delle mie ricerche possano consentire: converrà, dunque, concludere, almeno provvisoriamente, il discorso» (p. 347). E non è questione di umiltà o di pavidità o di titubanza: Rossella era una studiosa e una scrittrice di polso, energica e risoluta (anche nelle sue negazioni). È il frutto di una consapevolezza di metodo. Come possono produrre (arroganti) certezze i dati sempre incompleti di cui si dispone? I «sondaggi» (altra parola-chiave), le campionature, le esemplificazioni ridotte che possiamo produrre? Da qui un costante dubbio di metodo e la programmazione di una ragionevole «cautela». Si veda quanto scrive a proposito delle *Stanze* del Poliziano: «Quanto precede suggerisce una riflessione supplementare. La costanza, direi l'ineluttabilità, con cui i versi polizianei dipendono da una qualche *auctoritas* suscitano il fondato sospetto che anche quei luoghi per i quali non sono state indicate fonti precise, non siano effettivamente privi di ascendenti. Per questo, una particolare cautela sarà da adottare nella individuazione di "frutti originali" della "creatività" polizianea che poi finiscono per rivelarsi tali solo in apparenza» (*Le "Stanze" del Poliziano e la lirica del primo Quattrocento*, p. 241). E qui Rossella si diverte a cogliere in fallo (con acuta e quasi dispettosa documentazione) *critici* di primo merito (diciamo così, come si dice dei funghi) che, sulla base di un'informazione approssimativa e lacunosa, si sono azzardati

a sentenziare incauti quanto presuntuosi giudizi. Con queste sagge cautele, più che conclusioni si possono formulare *ipotesi*, magari *ipotesi di lavoro*. E a questo punto conviene citare il luogo in cui è piantata la nostra bandiera (*in itinere*), perché ci dà un piano di lavoro pressoché completo: «L'insieme di questa produzione [le novelle spicciolate fra Tre e Quattrocento] [...] attende ancora di essere studiato: che è quanto dire, in primo luogo, censito, edito [...], datato e commentato. Un cammino assai lungo, solo al termine del quale sarà ovviamente possibile una valutazione complessiva del genere 'spicciolata', ma che non impedisce, né esime, di dar conto *in itinere* dei fenomeni che via via affiorano, delle prospettive che si aprono, dei problemi che si impongono alla nostra attenzione» (*Il modello boccacciano nella spicciolata toscana tra fine Trecento e tardo Quattrocento*, pp. 64-65). Dunque la premessa indispensabile dell'interpretazione è costituita dall'ecdotica e dall'ermeneutica; e non c'è di che stupirsi: chiunque abbia una qualche familiarità con il lavoro di Rossella sa bene che la sua attività interpretativa si accompagna volentieri con una importante attività editoriale, anzi che l'una è spesso il fondamento dell'altra: dalla *Nencia da Barberino* (che fu la sua prima grossa impresa), all'*Ambra* di Lorenzo de' Medici, alle novelle spicciolate fra Tre e Quattrocento – appunto –, all'edizione delle quali attendeva scrupolosamente nei suoi ultimi, incerti anni di vita. E non si può tacere che Rossella ha pubblicato a quattro mani con Martelli una *Guida alla filologia italiana* (Firenze, Sansoni, 1984).

Dunque soltanto quando si ha la (relativa) certezza di quello che si legge (ecdotica), quando si sa collocare quello che si legge nel suo preciso ambito cronologico (datazione), quando si è in grado di capire quello che si legge (ermeneutica), solo allora è il momento dell'*interpretazione*. Per la quale *interpretazione* non trovo migliore specifica di «definizione culturale» (p. 216): interpretare è definire la posizione di un'opera, di un autore, di un fenomeno letterario in rapporto al contesto e alla tradizione in cui si inserisce. Diceva un vituperato filosofo dell'Ottocento che l'uomo è quel che mangia. In un certo senso

anche uno scrittore è quel che mangia: lo si capisce soltanto ricostruendo la cultura di cui si è nutrito (e che opera in lui come un reticolo di memorie) e analizzando come ad essa reagisce. La strada maestra è l'individuazione delle "fonti" (che Rossella chiama anche *ascendenze*, *ascendenti*, *precedenti*, *presenze* ecc. oltre che, naturalmente, *riscontri*). Va da sé che non si tratta del tardivo rifiorire di una mentalità positivista: Rossella fa un uso dello strumento molto più raffinato di quanto non facessero i bravi (e preziosi) protagonisti dell'età della scienza positiva e le è comunque estraneo il rozzo giudizio sull'originalità che era l'ultima stazione della vecchia scuola storica. Sembra, tuttavia, che permanga in Rossella una sorta di scrupolo apologetico, se più volte sente la necessità di assicurare che non è, il suo, un puro e semplice «esercizio erudito». Non si tratta – è certo – di erudizione ma di informazione, si tratta di dati essenziali per l'esercizio interpretativo. Il luogo deputato della dichiarazione delle fonti per Rossella è il commento, dove – a differenza di quello che inevitabilmente avviene in un saggio – deve trovar posto non una campionatura, una esemplificazione significativa ma parziale, bensì uno sforzo di esaustività. Da qui nasce la polemica con i commenti alle *Stanze* del Poliziano, che non hanno fatto progressi significativi rispetto agli "eruditi" ottocenteschi, macchiandosi di innumerevoli «preterizioni». «Tali preterizioni sono purtroppo innocue solo in apparenza»: si risolvono, «in definitiva, se non in danno per la comprensione, beninteso solo letterale, del testo, sicuramente in un disastro per una sua più vasta definizione culturale. Il problema si pone, come è ovvio, per ogni commento, ma la sua soluzione assume un'importanza addirittura vitale nel caso del Poliziano, in cui il metodo combinatorio e l'accumulazione delle fonti costituiscono una costante di primo piano, e rendono dunque praticamente inammissibile ogni esclusione»: «l'indicazione delle fonti non si risolve in un semplice esercizio erudito, ma diventa lo strumento indispensabile per una comprensione non superficiale della poetica polizianea» (*Per un nuovo commento alle "Stanze" del Poliziano*, pp. 216-217).

Questo programma di saturazione del quadro degli "antecedenti" è proprio quello applicato nelle sue imprese esegetiche, alla *Nencia* e all'*Ambra* in special modo, ma anche ai testi minori e minimi. Il suo dominio della tradizione anteriore all'età laurenziana (che costituisce il perno centrale dei suoi studi) è totale. I suoi strumenti, tolte le poche concordanze cartacee esistenti, erano la memoria e una rilettura continua (eroica) dei testi, senza perdonare i più ritrosi ed obliqui. Del resto, i suoi lavori più importanti sono anteriori all'epoca delle concordanze elettroniche e dei *database* testuali. L'informatizzazione di Rossella è abbastanza tarda: risale al lavoro di schedatura per l'aggiornamento (ciclopico) del *Quattrocento* di Vittorio Rossi per la Vallardi (edito nel 1992). Mi parlava allora delle sue scatole da scarpe piene di schede scritte a mano, che a un certo punto si sono tradotte – per forza di cose – in *file* elettronici. Comunque non ha fatto in tempo a sfruttare appieno le risorse informatiche attuali, a cominciare dalla vasta disponibilità di testi elettronici: per esempio quelli delle opere minori del Boccaccio che sono una componente essenziale per le sue coordinate di ricerca.

Lo strumento costituito dalla precisazione delle "fonti" conosce un raffinamento progressivo. Si parte da stringhe di testo, favorevoli ai riscontri lessicali, poi a mano a mano si passa a considerare elementi più complessi: tematici, strutturali, retorici, metrici, persino ideologici (come non ricordare *La Griselda del Petrarca*?); comunque mai riducibili a un semplice meccanismo speculare. E anche il riscontro progredisce in acume e in duttilità: l'analisi delle "fonti" diventa la chiave per aprire il motore della macchina della scrittura, con una sensibilità di tocco davvero fuori del comune. Voglio almeno accennare a due fenomeni (non scontati) che Rossella ha evidenziato soprattutto nei due saggi sulle *Stanze* del Poliziano, il brodo di cultura forse più favorevole ai suoi studi. Il primo è quello della *mediazione*. Sovente i versi polizianeschi sono abitati da presenze illustri: i grandi autori dell'antichità greca e latina, con i quali il Poliziano intratteneva colloqui quotidiani. Eppure spesso quelle presenze non vestono panni propri, ma

vesti prestate da scrittori immensamente meno prestigiosi, ma utili a "tradurre", a volgarizzare. Insomma tra la "fonte" in apparenza più autorevole e definitiva e il dettato polizianesco si insinua una ben più umile "fonte" interposta, che il raffinamento dell'analisi rivela essenziale. Il secondo è quello della *poligenesi*. Come in ecdotica l'errore per essere significativo non deve essere poligenetico, cioè passibile di una generazione multipla e spontanea, così una serie diffusa, corpuscolare di riscontri perde gran parte del suo valore perché risulta appartenere a una «sorta di *koinè* letteraria», se non addirittura a un linguaggio «formulare» (p. 265).

Chiudo con un'osservazione che sarebbe interessante approfondire. La strumentazione approntata da Rossella funziona benissimo per i volgarizzamenti e i rifacimenti (o "riscritture" che dir si voglia). Per i volgarizzamenti può andar bene come esempio il saggio intitolato *Donato Acciauoli e il volgarizzamento degli "Historiarum florentini populi libri XII" di Leonardo Bruni* (pp. 137-146). In questo caso la "fonte" è ovvia (l'originale latino). Rossella, recuperando e pubblicando un abbozzo autografo parziale con varianti redazionali (che sta all'origine della tradizione del testo), ci porta dentro l'officina dell'Acciaiuoli e ci fa vedere nei minimi dettagli come l'autore lavorava. Per i rifacimenti può valere *La Griselda del Petrarca* (pp. 279-292), che analizza la traduzione in latino (ma piuttosto riscrittura) dell'ultima novella del *Decameron*. Il rifacimento petrarchesco accentua gli aspetti sacrali della vicenda di Griselda, sottoposta a una autentica *probatio fidei* attraverso una serie "disumana" di tribolazioni, tentata nell'obbedienza (come Abramo) e nella pazienza (come Giobbe). La ritessitura ideologica avviene con il sostegno di una *auctoritas* cara a Petrarca: sant'Agostino, che chiarisce il senso – solo apparentemente disumano – della tentazione, anche in rapporto a problemi teologici di grande rilievo (come quello della prescienza divina). La massiccia presenza di Agostino nella *Griselda* è provata con una messe di riscontri puntuali fra il dettato del Petrarca e quello del padre della chiesa. Anche nelle «mosse stilistiche» si dimostra con riscontri illuminanti (soprattutto dal libro di

Giobbe) come il dettato petrarchesco si avvicini ai modelli scritturali ben più di quello boccacciano.

Ed ecco l'indice del volume. Dopo una nota di Vittore Branca e una prefazione di Mario Martelli dal titolo *L'umanesimo volgare di Rossella Bessi* (pp. VII-XVI), segue un'*Avvertenza* (pp. XVII-XIX) che spiega come il volume sia stato confezionato. Parte prima: I. *"Bonaccorso di Lapo Giovanni": novella o pamphlet?*, pp. 3-21; II. *Sul commento di Francesco Filelfo ai "Rerum vulgarium fragmenta"*, pp. 23-61; III. *Il modello boccacciano nella spicciolata toscana tra fine Trecento e tardo Quattrocento*, pp. 63-78; IV. *Politica e poesia nel Quattrocento fiorentino: Antonio Araldo e papa Eugenio IV*, pp. 79-101; V. *Santi, leoni e draghi nel "Morgante" di Luigi Pulci*, pp. 103-136; VI. *Donato Acciaiuoli e il volgarizzamento degli "Historiarum florentini populi libri XII" di Leonardo Bruni*, pp. 137-146; VII. *L'area culturale della "Nencia da Barberino"*, pp. 147-177; VIII. *L'"Ambra" di Lorenzo*, pp. 179-213; IX. *Per un nuovo commento alle "Stanze" del Poliziano*, pp. 215-245; X. *Le "Stanze" del Poliziano e la lirica del primo Quattrocento*, pp. 247-265. Parte seconda: I. *Note sul volgarizzamento del "De remediis utriusque fortune"*, pp. 269-278; II. *La Griselda del Petrarca*, pp. 279-292; III. *Un centone boccacciano: la "Descriptio" di Galeazzo Maria Sforza nell'anonimo poemetto sulle feste fiorentine del 1495 (BNCF, Magl., VII 1121)*, pp. 293-302; IV. *Di due (o tre?) giostre che non si fecero*, pp. 303-314; V. *Lorenzo, Alfonso duca di Calabria e Francesco di Niccolò Berlinghieri: un'ipotesi sul manoscritto 3 della Società Dantesca Italiana*, pp. 315-321; VI. *Appunti sulla "Geographia" di Francesco Berlinghieri*, pp. 323-335; VII. *Girolamo Savonarola petrarchista (e una nota sul primo soggiorno fiorentino)*, pp. 337-347. Seguono un *Elenco delle pubblicazioni di Rossella Bessi* (pp. 349-352) e indici copiosi.

DAVIDE CONRIERI, *Scritture e riscritture secentesche*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore («Morgana – Collana di studi e testi rinascimentali diretta da Lina Bolzoni», 8), 2005, 344 pp.[73]

Quando gli studiosi di lettere italiane si appassionavano di problemi di estetica guardavano con sufficienza, se non proprio con compatimento, agli scritti che dicevano di mera "erudizione". *Pour cause* – viene da aggiungere –, considerato quanto scarso in quelle minuzie documentarie vigoreggiasse lo spirito e quanto rara vi aleggiasse l'idea, alla luce della cosmicità e della perennità della poesia. Io propendo a credere che l'atteggiamento della maggior parte degli italianisti di oggi non sia sostanzialmente mutato, sia pure sul fondamento di motivazioni ideologiche diverse (ma non meno nobili, per certo). E dunque mi corre l'obbligo di avvisare – in tutta onestà – il lettore di queste scarne note che il volume che qui si presenta non è esente da, anzi – a volerla dire tutta – è addirittura onusto di gravami eruditi, che possono dispiacere a chi ama la franca e spedita dialessi della critica letteraria. Si avverta subito che chi si avventurerà nelle fitte pagine di Davide Conrieri potrà incidere in frequenti triboli di minuziosissime datazioni, impigliarsi in avviluppati reticoli di varianti redazionali, intoppare in insidiose tagliole di puntigliose precisazioni bibliografiche, precipitare in infidi trabocchetti di ipertecnicismi retorici. Tutte insidie che possono riuscire ferali all'intelletto del più agguerrito dei critici letterari. Prendi ad esempio – ad apertura di libro, prepotente carta da visita – *Chiabrera encomiasta dei Medici* (pp. 13-32). Non pago di aver specillato con crudeltà le varianti del *Firenze* (il «poema con cui Chiabrera vuole, per così dire, legittimare miticamente il principato mediceo»

[73] «Seicento e Settecento», III (2008), pp. 245-248.

[p. 15]) secondo le stampe del 1615 (Firenze, Pignoni), del 1616 (Firenze, Pignoni e Venezia, G.B. Combi), del 1628 (Firenze, Ciotti), del 1637 (Napoli, Scoriggio) e finanche di quelle – abbondantemente postume – del 1777 (Ferrara, Rinaldi) e del 1851 (Savona, Sambolino), non pago di ciò, va pure a raffrontare *Alcune canzoni sopra alcune vittorie delle galere toscane*, Genova, Pavoni, 1617 con le *Canzoni per le galere della religione di S. Stefano*, Firenze, Pignoni, 1619, per dilagare poi in una tale pletora di arruffate citazioni di operine e opericciole di poco momento che ci vuole la pazienza di Giobbe per venirne a capo. O prendi – se più ti aggrada – le *Apparizioni della fenice nell'età barocca* (pp. 257-274): autentico *mare magnum* di marucelliana memoria, che, dopo aver discettato dei repertori di José Pellicer de Salas y Tovar, António do Nascimiento e Passos e Filippo Picinelli, infilza in un infinito rosario di «catalogazione e inventività» (p. 262) Lorenzo Magalotti, Miguel de Cervantes, Traiano Boccalini, Daniello Bartoli, Giambattista Manso, Tommaso Gaudiosi, Paolo Sarpi, Anton Giulio Brignole Sale, Francesco Fulvio Frugoni, Francesco Pona, Baltasar Gracián, Giambattista Basile, Pietro Della Valle, Giovan Battista Marino, Carlo Pietrasanta, Lope de Vega, Francesco Belli, Giovanni Simeone de Grazia, Claudio Achillini, Manuel Salinas, Paolo Segneri, António Vieira, Diego Niseno, Bernardino Jimenez, Juan de Matos Fragoso, Francisco Gonzalez de Bustos, Diego Calleja, Francisco Manuel de Melo, António de Escobar, Luigi Manzini, Giacomo Lubrano, António Lopes Cabral, per non dire di Juana Inés de la Cruz, che – com'è noto – fu lei stessa una fenice. Nell'elenco ho perso la voce.

Quanto a coloro che non riescono a vedere la differenza fra "erudizione" e "informazione" e che inclinano, con pernicioso meccanicismo, a misurare la "quantità d'informazione" che porta una comunicazione scientifica, ebbene, a costoro ogni raccomandazione di cautela è superflua. Si accomodino e tanti saluti.

Quando gli studiosi di lettere italiane si appassionavano di problemi di estetica, si guardava al Seicento come a una landa arida e desolata, allegrata appena da qualche rara zolla erbosa. Ma chi non si appassiona di problemi di estetica e non ha una formula preconfezionata per definire la "poesia" può arrivare – pensate un po' – a vedere nel Seicento, con tutte le sue presunte grandigie e tutte le sue reali miserie, una delle epoche più vitali e – perché no – più divertenti della letteratura italiana. Perfino l'oratoria sacra, perfino l'uggia pomposa dei quaresimali, a chi la traguarda con occhio acuto e con ingegno disincantato, può riservare divertenti sorprese. Anche in questo caso si cita quasi ad apertura di libro: *La struttura del* Quaresimale *di Paolo Segneri* (pp. 33-49). Si paventa un soporifero impiastro devozionale e invece si scopre un vivacissimo teatro, con la sua scenografia, i suoi personaggi, la sua azione. «L'ipotesi è che il *Quaresimale*, nel suo complesso, quale testo unitario risultante dalla successione delle prediche, abbia una struttura di tipo drammatico. Alla quale corrisponde, in varie maniere, l'organizzazione e la natura delle subordinate unità testuali [...] e molti atteggiamenti e caratteri del discorso» (p. 35). E non è questione della teatralità che genericamente si predica per la letteratura del Seicento, né di quella *actio* in cui alla fine non poteva non risolversi – come ogni genere di oratoria – anche l'oratoria sacra e che faceva del predicatore un *attore* a tutti gli effetti: «sia chiaro che l'ipotesi verte sulla qualità del *Quaresimale* come testo scritto» (*ibid.*), pubblicato dall'autore per essere delibato come tale.

Il divertimento è assicurato – per chi non si stucchi di simili diletti – con i cinque contributi su Francesco Fulvio Frugoni, probabilmente lo scrittore più arguto del tardo barocco, un autentico virtuoso dell'elocuzione ingegnosa e della sorpresa verbale, di certo il secentista prediletto da Conrieri, che ne fa il centro – non soltanto topografico – della sua agguerrita falange saggistica.

Poetica e critica di Francesco Fulvio Frugoni (pp. 53-74) pone i fondamenti e delinea i presupposti dell'argomentare. Nell'opera del frate genovese – è giusto avvisare – non si va in cerca

di un'estetica di insigne dottrina (che non fu mai nei suoi intendimenti), bensì delle salde convinzioni letterarie che ne dettarono le «scelte operative» e ne orientarono il confronto con la cultura contemporanea. Una granitica coerenza percorre tutta la produzione frugoniana, che, tesa ad alte finalità etiche e pedagogiche, è fermamente persuasa della necessità di scendere a un compromesso con «l'umor peccante del secolo», proprio perché la forte farcitura del messaggio non si perda per la confezione poco appetibile del suo involucro formale. Ecco dunque che l'imperativo oraziano di accoppiare l'utile al diletto alimenta una poetica (della quale Conrieri indica la più lucida formulazione nel *Parallelo tra la poesia e la pittura* premesso ai *Ritratti critici* del 1669) che non ignora affatto le motivazioni e le critiche della cultura moderato-barocca contro lo «stile metaforuto» e anzi depreca il frivolo concettismo destituito di ogni responsabilità morale, ma nello stesso tempo è «tesaurianamente» persuasa che l'arguzia sia «intrinseca alla natura dell'arte» (p. 63). La «chiave della poetica frugoniana» è da ravvisare nella convinzione che «l'acutezza è buona e valida quando è conforme alla verità morale, che illumina e afferma con tratto spiritoso» (p. 65). In questa prospettiva Frugoni non ha alcuna remora a incoraggiare «i più arditi virtuosismi concettistici» (p. 67), quelli stessi che quotidianamente sperimentava. I «concreti punti di riferimento culturale e letterario», poi, «emergono con evidenza» (p. 68) nel *Tribunal della Critica*, quinto latrato del *Cane di Diogene* (1687-1689), che propugna un «rinnovamento [...] *nel* barocco, non *contro* il barocco» (*ibid.*), difendendone il gusto dell'innovazione contro aristotelici e cruscanti ed esaltando la superiorità del «genio generoso» sui torpidi vincoli delle norme.

Nel successivo *Romanzi di Francesco Fulvio Frugoni* (pp. 75-99) si precisa come i «canoni del barocco "succoso"» (ovvero pregno di significati sotto la meravigliosa veste verbale) prescrivano per la narrativa maggiore «un contenuto verisimile e istruttivo, ornato senz'altro di uno stile fiorito, che sia tale da ingenerare diletto nel lettore, senza però oscurare il contenuto stesso o impedir*ne* la funzione morale e didattica» (pp. 75-76).

Il programma risulta pienamente operativo fin dalla *Vergine parigina* (1661), romanzo agiografico che in un'amplissima trama di «accidenti digressivi» dispiega la precipua vocazione esemplare di «Frugoni predicatore» (p. 79), cui preme esaltare «lo spettacolo della santità» con «lo svelamento degli inganni del mondo» (p. 80). La vicenda dell'eroina Aurelia è un'infinita, intricatissima, incontaminata fuga dalle tentazioni mondane, in ossequio all'arduo imperativo divino: «Fuggire, patire, morire» (p. 82). Non meno ardua è la prova del «ricercato e talora impervio stilismo frugoniano» (p. 84) che, in una narrazione che «scorre lentissima» (p. 95) dentro una cornice di gusto spiccatamente teatrale, giunge a presentarsi «come una sorta di gioco ebbro e apparentemente incontrollato, scatenato dalle analogie e dai richiami suggeriti dalla materia lessicale, mentre il dato reale, l'ipotetico punto di partenza appare dimenticato» (*ibid*.). Non diverso è l'impianto dell'*Eroina intrepida* (1673), «le cui peripezie sono narrate con estrema minuzia per oltre duemila pagine» (p. 96): anche qui alla virtù adamantina della protagonista è pietra di paragone la congerie peccaminosa del «mondo fellone», in una «istoria adornata» (e cioè letteratissima), fortemente digressiva.

Quattro lettere di Francesco Fulvio Frugoni (pp. 100-123) desume da testi inediti importanti precisazioni biografiche. *Una dimenticata orazione e un ritrovato panegirico di Francesco Fulvio Frugoni* (pp. 124-133) recupera quello che finora era rimasto un fantasma bibliografico (ovvero l'*Oratione detta a i Serenissimi Collegi nelle Vigne di Genova il giorno della Presentatione di Nostra Signora l'anno 1644*. In Genova, per Pier Giovanni Calenzani, 1645), identificandone un esemplare alla Biblioteca Aprosiana di Ventimiglia e illustrandone la natura e il contenuto. Nella stessa biblioteca si è reperito un esemplare del *Triplicato Trionfo. Panegirico sacro per la gloriosa V. e M. S. Catarina*... In Cagliari, nella Stamparia del Dottor D. Antonio Calcerino, per Gregorio Gobetti, 1650, del quale si era parlato finora senza cognizione diretta. *Francesco Fulvio Frugoni nel* Dizionario biografico degli Italiani (pp. 134-137) è una nota (giusta-

mente severa) alle sciatterie di uno dei nostri capitali strumenti di consultazione.

Con *La rielaborazione teatrale di romanzi nel Seicento: considerazioni e prime indagini* (pp. 141-201) s'invade (curiosi) la sezione consacrata alle "riscritture", sezione tutt'altro che minore e anzi, per più rispetti, affascinante. Messi a fuoco i problemi storico-critici e metodologici inerenti alla materia, Conrieri elegge ad oggetto puntuale d'indagine i rifacimenti drammatici del *Calloandro* e delle *Gare de' disperati* di Giovanni Ambrosio Marini esperiti dall'autore medesimo e da altri. La scelta è dettata, oltre che dall'eccellenza e dalla fama dell'autore, dalla precocità e anzi – a quanto pare – dalla priorità cronologica della trasposizione del *Calloandro* nell'omonima «tragicommedia» (1656, se, per semplificare, si fa riferimento alla data di stampa). Selezionato «un tratto breve e compatto del racconto» («senz'altro uno dei segmenti del romanzo più altamente rappresentativi»), nel testo drammatico si portano «alla massima esasperazione l'intrico labirintico di situazioni e di sentimenti, il gioco di sdoppiamenti e sostituzioni di personaggi, l'accumulo di equivoci e fraintendimenti in cui si manifestano le categorie immaginative e i principi dinamici del *Calloandro*» e si conducono «all'apice le tensioni al patetico e al paradossale» presenti nel testo narrativo (p. 153). Nella «versione drammatica», ridotta l'azione «all'osservanza delle unità di luogo e di tempo» (p. 154), il «processo rielaborativo», operando per mirate «sottrazioni» e notevoli «incrementi», «conferma una tendenza fondamentale dell'inventività di Marini: operare su *tòpoi* narrativi e drammatici per ottenerne [...] esiti baroccamente sorprendenti e meravigliosi» (p. 160). Un'«innovazione di non poco momento» (p. 161) è costituita dall'inserimento dei «personagg*i* socialmente subordinat*i*» di Brigante e di Perla, che, secondo una tradizione ormai consolidata del teatro secentesco, introducono un comico (o "basso") contraltare (accentuato dal loro «profilo linguistico») alle nobilissime voci degli eroi e delle eroine della trama, non senza una qualche «ispirazione cervantina» (p. 163). Non si giunge, tuttavia, a un vero e proprio scontro di «strutture ideologiche», perché «lo

scrittore conosce, e mostra di conoscere, la natura convenzionale dei due mondi» (quello altamente formalizzato dell'etica cavalleresca, l'unico rappresentato nel romanzo, e quello nuovo, scettico e realistico, dei personaggi umili) e «non concede piena adesione ideologica e sentimentale a nessuno dei due» (p. 165).

Anche *Le gare dei disperati* generano nel 1660 un'omologa «tragicomedia», che, con una lucida e illuminante dichiarazione di poetica, promette subito al lettore un «diletto» che non procede «già da sciocche buffonerie, né da concetti osceni, o da fatti immodesti», bensì «solamente da sodi e affettuosissimi avvenimenti, mirabilmente intrecciati e sciolti, e da una cotal meraviglia curiosa, che *lo* accompagnerà dalla prima fino all'ultima scena» (pp. 174-175). In questo caso la conversione drammatica conserva l'interezza della trama narrativa del romanzo (assai meno estesa e assai più compatta rispetto al *Calloandro*), costringendo per altro nei primi due atti a far ricorso a una serie di "riassunti" che rallentano sensibilmente l'azione con «ricorrenti stasi» e determinando «un'accelerazione progressiva» finché «l'ultimo atto si configura come una sequenza di colpi di scena, che esaltano al sommo la tensione [...] verso il meraviglioso e il patetico» (p. 178). Per il resto non emergono novità sostanziali rispetto al *modus operandi* del *Calloandro*.

Di minore interesse – benché sintomatiche di una tendenza al riuso teatrale di testi romanzeschi di successo – risultano le altre due riduzioni del *Calloandro*, ovvero il «drama musicale» *L'Endimiro creduto Uranio* di Partenio Russo (1670) e l'«opera recitativa» *Il Calloandro ovvero L'infedele fedele* di Andrea Perrucci (1698), entrambe di ambiente napoletano.

L'incompetenza mi esime (purtroppo) dal render conto al minuto della *Traduzione portoghese della* Maria Maddalena *di Anton Giulio Brignole Sale* (pp. 203-239) e di *Presenze italiane nella trattatistica portoghese della prima metà del Settecento. Il caso della* Nova arte de conceitos *di Francisco Leitão Ferreira* (pp. 241-255): due saggi non lievi che confermano la singolare competenza di Conrieri sulla cultura iberica (non solo secentesca).

Resta da dire di qualche contributo minore che completa il volume.

Una fonte dell'Innominato manzoniano? (pp. 275-281) instaura suggestivi raffronti fra la conversione del personaggio dei *Promessi sposi* e quella di *Maria Maddalena peccatrice e convertita* di Anton Giulio Brignole Sale, senza pretendere di chiudere una dimostrazione e anzi assumendo cautelosi riguardi, «in primo luogo, perché non v'ha per ora alcuna prova positiva che Manzoni conoscesse il romanzo di Brignole Sale, autore mai nominato nei testi o nel carteggio manzoniani. In secondo luogo, perché vi potrebbe essere una fonte comune per i due scrittori [...]. In terzo luogo, perché Manzoni potrebbe dipendere da un'altra fonte che si rifaccia a Brignole Sale o alle fonti di costui. Né è da escludere – è ovvio – che le coincidenze tra il romanzo manzoniano e la Maria Maddalena siano meramente casuali» (p. 278). Invita, in ogni caso, a guardare con maggiore attenzione – per il «modello del "grande peccatore-grande convertito"» – al traboccante serbatoio della letteratura agiografica.

Lamentando l'infelice «condizione editoriale dei testi secenteschi italiani di teoria e di critica letteraria» (p. 283) e mettendo in guardia contro l'uso acritico di edizioni tardo-ottocentesche e primo-novecentesche, *Per una lettera di Alessandro Guarini* (pp. 283-289) approfondisce l'analisi filologica di una missiva del Guarini a Claudio Achillini inserita nell'*Epistolario* di Giambattista Marino edito da Angelo Borzelli e Fausto Nicolini per gli «Scrittori d'Italia» Laterza nel 1912 (vol. II, pp. 134-142) e ne mette in luce le molte incertezze, non senza avvertire che le «notazioni filologiche ed erudite» non possono non giovare all'«interpretazione storico-critica, fornendole presupposti e punti di riferimento» (p. 285).

Le *Postille all'*Adone (pp. 291-299) ammanniscono delizie erudite, sapientemente mantenute sotto il dominio di una sorvegliata attenzione interpretativa, e l'*Appendice* (pp. 303-334) raccoglie tre recensioni e un'inedita relazione tenuta a un incontro di studio.

CHIARA LASTRAIOLI, *Pasquinate, grillate, pelate e altro Cinquecento librario minore*, Manziana, Vecchiarelli Editore («Cinquecento» – Testi, 19), 2012, 252 pp.[74]

Una volta, tanto tempo fa, mi successe di presentare un libro come «un gran pasticcio, anzi un timballo». L'autore se l'ebbe quasi a male. Diabolicamente persevero nella traccia della metafora e mi azzardo a proclamare questo libro di Chiara Lastraioli un fritto misto. Il buongustaio che conosca le delizie del palato non avrà dubbi sul senso dell'espressione.

Come un fritto misto trae incremento di sapore dal concorso di minuti ingredienti, gradevoli di per sé, che alternano e mescolano e addizionano i singoli sapori in uno squisito metasapore, così il libro di Chiara raccoglie neglette rarità bibliografiche (quelle che un tempo si dicevano "stampe popolari"), sviscerate, aromatizzate e confezionate con cura in una versione leggibile e interpretata; le distribuisce in un ordinamento cronologico; le compone in una sorta di macrotesto o metatesto o ipertesto modulare (che dir si voglia) che non pretende ad alcuna organicità sistematica, ma che approda comunque a una superiore *concordia discors*. E non è un risultato casuale: la traccia cogente di un'armonia prestabilita è implicita nella selezione dei testi, non solo per il loro presupposto bibliologico di "stampe popolari", ma per molteplici tratti comuni delle loro coordinate culturali.

Questi testi non percorrono necessariamente lo stesso cammino (la scansione dei tempi di per sé non lo consentirebbe), ma sono ugualmente compagni di strada, intrigati, tutti, in sentieri secondari e arruffati, imbucati talvolta in vicoli sen-

[74] In corso di stampa in «Studi italiani».

za sfondo, in aggiramenti in ogni caso marginali (non oso dire alternativi) alla strada maestra viaggiata dai carri trionfali della letteratura egèmone. Infatti non solo di "stampe popolari" si tratta, di confezione povera e di prezzo modesto, ma anche di quella che un tempo si chiamava con compatimento "letteratura minore", intendendosi con questo che non solo non poteva ambire in alcun modo ai valori universali e perenni dell'arte, ma neppure al decoro di una dignitosa tramatura retorica.

Ebbene sì, questi scritti sono assai poco decorosi, anzi spesso sguaiati, sgangherati, sgrammaticati: votati non al nume olimpico di Febo e al coro aonio delle Muse, ma alla sconciata divinità da trivio di mastro Pasquino (quasi un Priapo cittadino) e al cicaleccio indecente delle puttane. Una cifra pasquinesca percorre tutto il libro: naturalmente da interpretare in senso lato e non in senso strettamente satirico e mordace, com'è giusto che sia, dal momento che il protagonista della festa romana del 25 aprile è diventato prestissimo l'eroe eponimo di una vasta letteratura di divulgazione europea e plurilingue, declinata in forme, motivi, ideologie, finalità le più disparate. Chiara Lastraioli è la più esperta conoscitrice di questa letteratura europea: a nessuno meglio che a lei competeva la raccolta di questo volume.

Si vuole per prima cosa darne l'inventario completo:

– *Comedia. Interlocutori: Italico, Pasquin, Suffragio, Teutonico e Galico, Vinezia, Fortuna, Discordia, Fama, Virtù, Tempo, Cloto, Lachesis, A*[*n*]*tropos novamente recitada in Perosa*. s.n.t. [Perugia, Girolamo e Baldassarre Cartolari, 1522?] (Biblioteca Marciana di Venezia, Rari 773)
– *Carmina apposita Grillis*. s.n.t. [Roma, Etienne Guillery?, 1522/1523] (Universitätbibliothek München, 8 P.lat.rec.56)
– *Carmina apposita Grillo Monoculo ad Pasquillum M.D.XXVI*. s.n.t. [Roma, Marcello Silber?] (Biblioteca Colombina di Siviglia, 14.2.3)
– *Iudicio di Maestro Pasquino de Roma sopra le Cortesane e sopra gli forestieri, che vengono nella sensa. Con alcuni suoi proverbii e*

sopra a tutti gli bravazzi, taiacantoni, magnacadenazzi e altri che vanno di novo a Roma. Stampata novamente. s.n.t. (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, A 240.7 Quod. 14)
– *Littera in modo di riprensione fatta dallo Eccellente Dottore misser Marforio, verso Maestro Pasquino, per esser andato alle putane senza una cura al mondo, & esser inciampato nelle mani de ogni sorte de mali, che ogidì regnano nella compagnia del putanesimo racontandogli a uno per uno per questa via di lettere, poi alla fine la pelata che l'ha mondato, & nettato, gli resta più amico che mai*. [*In fine*] Di Campo d'Oglio il .XIX. Giorno di Zugno. / M. D. LIII. [Roma, Antonio Blado] (Bibliothèque nationale de France, Rés. P-Z-86)
– *Le lode de la pelata. Questo el barbier che dona la Pelata Senza rasoio è senza sauonata*. s.n.t. [Venezia, Pietro Nicolini da Sabbio] (Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, P.lat.1851. 1)
– *Il maraviglioso contrasto fra Pasquino e Marforio, raccolto in ottava rima dal Conte Lodovico Bozzatto Padovano.* Con Licentia delli Superiori. In Roma. Per gl'Heredi di Giouan. Gigliotti. M.D.XCIV. Si vendano all'Arco di Camigliano. (Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponi.V.681)

Come si vede sono tutti (per statuto, si direbbe) testi anonimi e senza vere note tipografiche, a eccezione dell'ultimo, che costituisce una caso a parte.

L'esordio compete a una *Comedia*, o più propriamente a un'egloga drammatica polimetrica: una forma scenica diffusa nei primi anni del Cinquecento e presto caduta in disuso all'affermarsi del teatro classico dei Bibbiena, degli Ariosto e dei Trissino. Si tratta di un'opera occasionale di carattere politico, alquanto raffazzonata, probabilmente scritta in modo precipitoso.[75] Non si sa nulla di una sua effettiva rappresentazione: di

[75] «Al lettore moderno la *Comedia* appare come un edificio dalla struttura fragile e traballante, in cui imperizia poetica e spunti innovativi si mescolano dando vita ad un testo tutto sommato incoerente e scombinato, an-

certo rimane soltanto questo testo a stampa, impresso e diffuso a guisa di *pamphlet* propagandistico. Anche le circostanze storiche restano nebulose. Fu composta nel periodo intercorso fra l'elezione di papa Adriano VI (9 gennaio 1522) e il suo arrivo a Roma (fine agosto): un lasso di tempo che prolungava in modo inusuale e preoccupante l'interregno dopo la morte di Leone X (1° dicembre 1521). L'incertezza politica che affliggeva tutta l'Italia, sconvolta dalla guerra, era particolarmente acuta alla periferia della stato pontificio: così accadeva a Perugia, contesa tra fazioni armate, sostenute attivamente da potenze esterne contrapposte. La *Comedia* sembra celebrare la fine dell'assedio della città ad opera delle milizie filomedicee e la "liberazione" per merito di Francesco Maria Della Rovere, duca di Urbino, e di Malatesta Baglioni, che erano allora al soldo di Venezia (gennaio 1522). L'orientamento, infatti, è smaccatamente filoveneziano; ma più che dalla celebrazione di un effimero successo militare e dagli stereotipati omaggi al momentaneo vincitore, la *Comedia* è dominata da una cupa inquietudine, da un senso angoscioso della precarietà del presente e dell'incertezza del futuro, con l'incombere di un minaccioso strapotere imperiale. Fra i personaggi allegorici e mitologici che si avvicendano sulla scena, compare fin dai primi versi Pasquino: lui che era il «preceptore» dei Romani va «ramengo» a mendicare il pane di porta in porta (vv. 1-23) a causa degli avvenimenti che funestano l'Italia e Roma a particolar segno. È un attacco che ci porta subito nel mezzo delle infinite recriminazioni pasquinesche per l'elezione dell'odiato papa "fiammingo", il "pedagogo dell'imperatore". Nel coro aveva trovato la sua voce più convincente Pietro Aretino, che si proponeva ormai non solo come portavoce di una delle parti in conflitto, ma come autorevole e persuasiva *vox populi*. E sono molte le coincidenze fra l'armamentario di maniera della *Comedia* e le cianfrusaglie della produzione giovanile aretinesca

che a causa delle diverse "mani" probabilmente intervenute nella composizione e della fretta che sembra presiedere alla composizione» (p. 36).

(che a Perugia, si può dire, era di casa per averci trascorso la giovinezza), anche se un'attribuzione al "divino" appare poco proponibile.

Con i *Carmina apposita Grillis* e i *Carmina apposita Grillo Monoculo* entriamo in un episodio abbastanza misterioso della cronaca letteraria romana degli anni venti (le date delle stampe vanno dal '22/23 al '26). Fra i competitori-comprimari di Pasquino comparve presto un Luca Grillo, del quale finora si sapeva ben poco, nemmeno se fosse una persona reale (un barbiere, come lascia intendere una pasquinata) o una maschera fittizia. I testi e le indagini di Chiara Lastraioli cominciano a far luce sull'episodio, rivelando come intorno a questo personaggio si aggregasse un'allegra compagnia, che col tempo cominciò ad assumere i tratti di un'autentica accademia, con il corredo di statuti (sia pure giocosi), di sede, di rituali. Non le mancava neppure (come accadeva per Pasquino) l'alta protezione di un curiale di primo merito: nella fattispecie il cardinale portoghese Bernardino Lopez de Carvajal. C'era anche una festività deputata, una specie di 'festa del grillo' (dapprima forse san Giovanni, il 24 giugno, poi addirittura il 25 aprile, in concorrenza con Pasquino), in occasione della quale probabilmente si raccoglievano le composizioni poetiche. I versi di questa *sodalitas* umanistica (perché di questo si tratta, ad onta della tenuità del soggetto) fanno pensare agli esordi poetici di Pasquino: il cosiddetto Pasquino "pedante", protagonista di una poesia latina innocua e celebrativa, lontana dalla rimeria scandalosa che diverrà la sua cifra peculiare. Neppure i poeti grilleschi amano gli scandali e il "dir male", a cui indulgono di rado;[76] amano invece la festività spensierata e il gioco disimpegnato (in latino e in italiano, anche in prosa),

[76] Fra le eccezioni si segnala il sonetto *Ad lectorem*, XXVIII dei *Carmina apposito Grillo Monoculo*, che pronuncia un monito severo e una lugubre profezia: «Deh, la vista inalzate inverso al cielo / e resvegliate insieme e 'l senno e l'arme / che dormon, sol de sdegno e odio stanchi; // che se non se disgombra il tristo velo, / vostre lunghe ruine veder parmi, / onde de doglia par che el cor me manchi» (vv. 9-14, p. 116).

spesso appoggiandosi a patenti autorità classiche. Il sacco di Roma del 1527 spazzò via tutto, tanto che se ne perse la memoria.

Con i testi successivi, nel libro irrompe prepotentemente il sesso. Era pressoché inevitabile. Se il "volgare illustre" della letteratura cinquecentesca bandiva con accigliato disprezzo esplicite tematiche sessuali, queste non potevano trovare ricetto altrove che nelle più basse e triviali propaggini della letteratura, fra le quali Pasquino aveva estesa competenza.

Si parte con un libello stampato a Venezia alla metà del secolo: *Iudicio di Maestro Pasquino de Roma sopra le Cortesane e sopra gli forestieri, che vengono nella Sensa*, ovvero alla festa dell'Ascensione, la festa cittadina per eccellenza. La contaminazione pasquinesca della città lagunare risale almeno ai primi anni trenta, quando si registrano le prime testimonianze dell'affissione di cartigli con versi mordaci di gusto pasquiniano; a Venezia, del resto, aveva trovato un comodo rifugio lo stesso Pietro Aretino, pronto a risuscitare lo "spirito di Pasquino" ogni qual volta le sue spregiudicate transazioni con i potenti non si rivelassero così soddisfacenti come egli auspicava. Lo stesso titolo del *Iudicio* echeggia il titolo dei vari *giudizi*, ovvero 'pronostici' annuali, che, facendo il verso agli astrologi di mestiere, l'Aretino continuò a scrivere per alcuni anni dopo la sua fuga da Roma, predicendo ogni male a chi non gli faceva del bene. E a Venezia si era affermato un èmulo illustre di Pasquino, il Gobbo di Rialto (un'altra statua parlante), che prolungherà per secoli il suo battibecco con l'interlocutore romano, in forme talora facete e ciarliere, talora acerbe e pugnaci.

Il pronostico, in verità, occupa soltanto la prima parte del libello: una sequenza di settenari (e altro) a rima baciata, di metrica alquanto approssimativa, di sapore frottolato, che non ha difficoltà a profetizzare il cupo destino delle meretrici veneziane: «Miseria, malattie e morte son il duro scotto per quelle "povere garzone" perennemente alla ricerca di un modo per sbarcare il lunario, di un riparo per la stagione invernale e la vecchiaia incipiente» (p. 129). Senza falsi moralismi e con un

tono «tutto sommato bonario» (*ibid.*) questa poetica diceria aggiunge un divertente episodio alla folta letteratura di argomento puttanesco (spesso in vernacolo) praticata a Venezia, la città che rivaleggiava con Roma per diffusione e vigore del meretricio.

Nella seconda parte, alle cortigiane subentrano i cortigiani. Segue infatti una barzelletta tolta di peso da una stampa romana dei Dorico di qualche anno prima, i *Consigli utilissimi dello Eccellente Dottore Mastro Pasquino a tutti li Gentilhomini, Officiali, Procuratori, Notari, Artisti, Bravazzi, et altri che vengono di novo a Roma, Tradutti de greco in Latino, et de Latino in vulgar*: un finto prontuario in rima destinato a tutti coloro che cercano fortuna alla corte pontificia, qualunque sia la loro condizione, fino agli artigiani (*artisti*) e ai bravacci; in realtà un repertorio dei vizi della curia improntato a una retorica anticuriale ormai di consolidata tradizione. Chiude il libello un curioso sonetto fecale: «trattandosi di una raccolta che denuncia in parallelo due realtà degradate e degradanti, anche il sonetto non può che chiudersi su una *boutade* scatologica che sottolinea la tragica preminenza della volgarità su ogni altra qualità umana» (p. 130).

Al seguito delle puttane non poteva mancare il mal francese, ovvero la sifilide, che le caravelle di Colombo avevano portato dall'America e che aveva devastato l'Europa con l'effetto di una misteriosa e incontenibile epidemia. Ecco dunque la *Littera in modo di riprensione fatta dallo Eccellente Dottore misser Marforio, verso Maestro Pasquino, per esser andato alle putane senza una cura al mondo* ecc. È anche questo un caso di pirateria editoriale (in un'epoca che poco poteva per difendere i diritti d'autore), non essendo la *Littera* nient'altro che «un plagio pressoché integrale» (p. 155) della *Lettera del pelatoio* di Anton Francesco Doni, che era comparsa per la prima volta negli *Spiriti folletti. Ragionamento primo di M. Celio Sanese*, stampati in Fiorenza, appresso il Doni, 1546, ed era stata riproposta nelle *Lettere* del '47 e nella *Zucca* del '51-52. Tra le funeste conseguenze dell'infezione luetica si annoverava «la cosiddetta pelata (o pelatina, pelarella, pelaia o pelatoio)» (p. 158), ossia la

caduta dei capelli e dei peli, che costituiva uno dei sintomi più riconoscibili del male e che esponeva i malcapitati alla pubblica derisione. Anche in questo caso era ormai infoltita una produzione in verso e in prosa (per non dire del celeberrimo poemetto *Siphilis* di Girolamo Fracastoro, che aveva finito col dare il nome al morbo), di segno per lo più comico e giocoso, di cui dà conto la Lastraioli e della quale l'indiavolata lettera del Doni è uno dei momenti più ghiribizzosi. Allo stesso gioco paradossale della *Littera* sono improntate le successive *Lode de la pelata*, anonime, ma di autore verisimilmente veneto, in relazione con la veneziana Accademia della Fama. Dell'opuscolo fu fatta una nuova edizione, assai purgata, nel secondo libro delle *Lettere facete et piacevoli di diversi grandi huomini*, pubblicato nel 1582. A questa data non si poteva fare altrimenti.

Nell'ultimo libello accolto nel volume torna a campeggiare Pasquino, che dialoga per lettera in ottava rima con il suo comprimario prediletto nel *Maraviglioso contrasto fra Pasquino e Marforio,* del 1594. È ancora un Pasquino ciarliero e faceto, ma tutt'altro che mordace, anzi – verrebbe da dire – alquanto sdentato, «ormai ridotto all'ombra di se stesso» (p. 197). Il restauro e la traslazione della colossale statua di Marforio in Campidoglio nel palazzo dei Conservatori, restituita a tutto il suo decoro di solenne divinità fluviale e installata in una delle sedi più auliche della città, è l'occasione per una innocua cicalata, increspata appena da banali doppi sensi, segnale certo di un avanzato addomesticamento. Non per nulla è l'unico libello firmato della raccolta, e firmato da un conte: Lodovico Bozzato di Padova, autore abituale di scritti d'occasione. Ma si badi bene: è un addomesticamento provvisorio; Pasquino, alimentato dalla malignità degli stessi curiali, tornerà a mordere ben presto.

INDICE

Il Manganello .... p. 7
La Nencia da Barberinio .... p. 11
L. DE' MEDICI, *Ambra (Descriptio Hiemis)* .... p. 14
A. POLIZIANO, *Detti piacevoli* .... p. 19
Pasquinate romane del Cinquecento .... p. 23
G.G. TRISSINO, *Rime 1529* .... p. 28
G.G. TRISSINO, *Scritti linguistici* .... p. 33
F. GUICCIARDINI, *Ricordi* .... p. 38
Le storie di Giulietta e Romeo .... p. 41
G.F. CAPRA, *Della eccellenza e dignità delle donne* .... p. 44
T. FOLENGO, *Zanitonella* .... p. 50
P. ARETINO, *Sonetti lussuriosi* .... p. 54
P. ARETINO, *Ragionamento. Dialogo* .... p. 57
P. ARETINO, *Lettere* .... p. 61
P. ARETINO, *Sonetti sopra i 'XVI modi'* .... p. 65
P. ARETINO, *Le carte parlanti* .... p. 68
P. ARETINO, *Ragionamento delle corti* .... p. 70
P. ARETINO, *Lettere* I e II........ p. 75
Il piacevol ragionamento de l'Aretino .... p. 86
A. FIRENZUOLA, *Opere* .... p. 94
APULEIO, *L'asino d'oro*, tradotto per A. Firenzuola .... p. 100
M. SZTÓJAY, *Egy kiadatlan vers Angelo Firenzuola egy Magyar kézirat* .... p. 105
G. DELLA CASA, *Rime* .... p. 109
A. CALMO, *Il Travaglia* .... p. 115
A.F. DONI, *I numeri*........ p. 119
N. FRANCO, *Il Petrarchista* .... p. 123
G.B. PINO, *Ragionamento sovra de l'asino* .... p. 126
C. SCROFFA, *I cantici di Fidenzio* .... p. 130
G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi* .... p. 133
T. TASSO, *Il Conte overo De l'imprese* .... p. 138
T. TASSO, *Il Gierusalemme* .... p. 141
T. TASSO, *Lettera dalla Francia* .... p. 144
M. BUONARROTI il Giovane, *La Fiera. Redazione originaria* .... p. 147
G.B. MARINO, *Amori* .... p. 153
V. MALVEZZI, *L'Alcibiade & altre prose politiche* .... p. 156
Il teatro del Cinquecento .... p. 164

R. BRUSCAGLI, *Stagioni della civiltà estense* .... p. 168
F. CRUCIANI, *Teatro del Rinascimento* .... p. 174
F. CHIAPPELLI, *Il legame musaico* .... p. 178
R. FEDI, *Cultura letteraria e società civile nell'Italia unita* .... p. 182
A. SOLE, *La lirica di Giovanni Guidiccioni* .... p. 188
A. CORSARO, *Il poeta e l'eretico* .... p. 191
Veronica Gambara e la poesia del suo tempo.................................... p. 205
R. FEDI, *La memoria della poesia* .... p. 213
L. GHIZZONI, *Indagine sul «Canzoniere» di Michelangelo* .... p. 221
E. BOGANI, *Il giardino di Prato* .... p. 227
N. CACCIAGLIA, *«Il viaggio di Parnaso» di Cesare Caporali* .... p. 234
A. CORSARO, *Michelangelo, il comico e la malinconia* .... p. 240
L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena* .... p. 244
G. SASSO, *Niccolò Machiavelli* .... p. 249
E. BONORA, *Ricerche su Francesco Sansovino* .... p. 251
Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi,
a c. di F. Brioschi e C. Di Girolamo, vol. II .... p. 256
Archivio della tradizione lirica ecc. .... p. 261
R. BESSI, *Umanesimo volgare* .... p. 271
D. CONRIERI, *Scritture e riscritture secentesche* .... p. 278
C. LASTRAIOLI, *Pasquinate, grillate, pelate* ecc. .... p. 286